

Iulian Boldea

**SIMBOLISM
MODERNISM
TRADIȚIONALISM
AVANGARDĂ**

ISTORIA DIDACTICĂ A LITERATURII ROMÂNE

**SIMBOLISM, MODERNISM,
TRADIȚIONALISM, AVANGARDĂ**

Coperta: **Dan Perjovski**

©2002, Editura „AULA”

S.C. AULA MAGNA S.R.L.

O.P. 14, C.P. 13.67, Braşov, 2200

Tel: 068/326.647; tel./fax: 068/318.647

www.aula.ro

Redactor: **Andreea Micu**

Corectură: **autorul**

Tehnoredactare: **Viorel Ciama**

I.S.B.N. 973-8206-51-0

Printed in Romania
grupul dragoprint
fed print sa O societate Butan Gas 

B-dul Tudor Vladimirescu, nr. 31, sector 5, Bucureşti, ROMÂNIA

Telefon: 335.93.18; 335.97.47

Fax: 337.33.77

Iulian Boldea

**SIMBOLISM
MODERNISM
TRADIȚIONALISM
AVANGARDĂ**

A U L A

Argument

Ne propunem, în cuprinsul acestei cărți, să ilustrăm evoluția formelor și a modelelor lirice din literatura română din perspectiva curentelor și orientărilor literare ce au marcat-o. Efortul nostru a fost mai ales acela de a decela o anumită continuitate, de a remarca un progres, anumite filiații în devenirea limbajului liric românesc, atât prin *comentarea operei de ansamblu a poezilor reprezentativi* pentru aceste orientări – *simbolism, modernism, tradiționalism, avangardism* –, cât și prin *analiza creațiilor lor esențiale*.

Am apelat, așadar, mereu la text, dar, atunci când a fost nevoie, și la context. Ne-am însoțit aprecierile și interpretările de câte un *dosar de referințe critice* și o *bibliografie* care să facă mai facilă căutarea și a altor piste de interpretare.

Lucrarea noastră caută, așadar, să fixeze avatarurile canonului poetic românesc, cu relieful său caracteristic, dar și cu repercusiunile pe care le-a avut acesta asupra literaturii române dintr-o anume epocă istorică.

E, pe scurt, o carte de critică literară, sintetică și analitică într-o aceeași măsură, ce se adresează mai ales elevilor, studenților filologi, profesorilor de limba și literatura română. Sperăm ca demersul nostru să fie util, să răspundă nevoilor didactice cărora el le este în primul rând destinat.

Autorul

SUMAR

I. SIMBOLISMUL

Definire conceptuală	7
Receptare critică	10
ALEXANDRU MAȚEDONSKI	16
"Valțul rozelor"; "Noaptea de decembrie";	
"Rondelul cupei de Murano"; "Rondelul rozelor ce mor";	
"Rondelul rozei din Cișmegei"; "Pe balta clară"	
Receptare critică	33
ȘTEFAN PETICĂ	36
"Cântec uitat"; "Când vioarele tăcură"; "Moartea visurilor"	
Receptare critică	43
DIMITRIE ANGHEL	44
"În grădină"; "Metamorfoză"	
Receptare critică	49
ION MINULESCU	51
"Romanța cheii"; "Romanță policromă"; "Acuarelă";	
"Odeletă"; "Celei care pleacă"	
Receptare critică	59
GEORGE BACOVIA	61
"Plumb"; "Lacustră"; "Decembre"; "Amurg violet";	
"Plumb de toamnă"; "Decor"	
Receptare critică	78

II. MODERNISMUL

Definire conceptuală	82
Receptare critică	85
TUDOR ARGHEZI	88
Arta cuvântului	95
"Tăstament"; "Flori de mucigai";	
Psalm ("Aș putea vecia cu tovarășie...");	
Psalm ("Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!...");	
Psalm ("Ruga mea e fără cuvințe");	
Psalm ("Nu-ți cer un lucru prea cu neputință...");	
Psalm ("Te drămuiesc în zgomo? și-n tăcere");	
Psalm ("Ca să te ating, târâș pe rădăcină");	
Psalm ("Pentru că n-a putut să-te-nțeleagă...");	
"Morgenstimmung"; "Lingoare"; "Fătălăul";	
"Har"; "Mirele"; "Versuri descălțate"	
Receptare critică	116

LUCIAN BLAGA	121
"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii";	
"Odă simplissimei flori"; "Lumina raiului"; "Autoportret";	
"Dați-mi un trup, voi munților"; "Psalm"; "Din părul tău";	
"Paradis în destrămare"; "Cântecul spicelor";	
"Lumina"; "Biografie"	
Receptare critică	139
ION BĂRBU	144
"Riga Crypto și lapona Enigel"; "Dioptrie";	
"Din ceas, dedus..."; "Oul dogmatic";	
"Timbru"; "După melci"	
Receptare critică	157
III. TRADIȚIONALISMUL	
Definire conceptuală	161
Receptare critică	162
ION PILLAT	166
"Acroasi pe vremuri"	
Receptare critică	170
VASILE VOICULESCU	173
"Târziu"; "În grădina Ghetsimani";	
"Sonetul CLXX (Sămânța nemuririi, iubite, e cuvântul)"	
Receptare critică	181
IV. AVANGARDA	
Definire conceptuală	186
Receptare critică	188
ILARIE VORONCA	192
"Ulise" (fragmente, I și IV)	
Receptare critică	196
ION VINEA	197
"Chei"; "Ora fântânilor";	
Receptare critică	201
GEO BOGZA	202
"Descântec"	
Receptare critică	204

I. SIMBOLISMUL

Definire conceptuală

Curent literar configurat în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea în Franța și extins mai apoi în întreaga Europă, simbolismul are drept trăsătură definitorie supralicitarea calității imaginii artistice de a surprinde stările afective cele mai individualizate, printr-un soi de dilatare a calităților asociative ale limbajului. S-ar putea spune că semnificatul e depășit în permanență de semnificant, un semnificant însă mereu nuanțat, cu virtuți nu expuse retoric, ci, mai curând, refulate în semiton și nuanță, într-o strategie a infinitezimalului cultivată cu obstinație.

Simbolismul este, cum se știe, o orientare literară ce se definește prin opoziție cu romantismul și parnasianismul. Retorismului romantic îi e opusă muzicalitatea și discreția trăirii lirice, în timp ce caracterului sculptural și pictural al poeziei parnasiene îi e contrapus vagul simțurilor și al trăirilor, vaporozitatea imaginilor și stările sufletești nedefinite, de speța reveriei și melancoliei, a nostalgiei spre tărâmurile îndepărtate etc.

În literatura română, simbolismul nu se constituie ca opoziție față de romantism și parnasianism, ci, mai curând, își are reperele "negative" în epigonismul eminescian și în ideologia sămănătoristă.

Efect al unui fenomen exterior de difuziune, simbolismul românesc se dezvoltă în funcție de condițiile concrete ale evoluției literaturii române. Ideea de *imitație*, care a fost acreditată în legătură cu simbolismul, nu trebuie deloc înțeleasă ca un transplant mecanic din literatură franceză în literatura română.

Simbolismul a fost receptat așadar în aceste condiții de paralelism și transformat progresiv, "autohtonizat" – în concordanță cu realitățile sociale, cu climatul spiritual și cu sensibilitatea proprie literaturii române.

De la apariția *Literatorului* (1880) până la primul război mondial, simbolismul românesc înregistrează două etape.

O primă etapă e marcată de inițiatorul simbolismului românesc – Al. Macedonski. Acuzând revista *Convorbiri literare* de a fi imprimat literaturii române o tentă conservatoare și de a o fi împins în sfera de influență a literaturii germane, revista *Literatorul* a lui Macedonski își propune să instaureze hegemonia spiritului muntean, reinstalând cultura românească sub zodia latinității. O altă revistă prin care s-a propagat în România curentul simbolist e *Vieața nouă* (1905-1925) condusă de Ov. Densusianu.

Poeții români s-au dovedit foarte receptivi față de influențele franceze (unde se producea o înnoire a principiilor poeziei).

Poetica simbolistă a găsit o foarte mare audiență la noi și pentru că epigonismul eminescian risca să-i conducă pe mulți poeți mediocri într-un impas.

Pe de altă parte, curentele refractare modernizării literaturii vehiculau principii ce nu țineau cont de specificul artei, ținând să o subordoneze acțiunii culturale sau practice.

O particularitate a simbolismului românesc este că obiectul negației sale n-a fost doar o anume mișcare artistică, ci non-arta, ceea ce poeții simbolişti consideră a fi non-artistic.

Omologând simbolismul cu poezia însăși, poeții simbolişti nu vedeau nici o incompatibilitate între simbolism și parnasianism. Astfel, simbolismul românesc și-a încorporat parnasianismul, așa cum sămănătorismul asimilează și unele elemente romantice. Totodată, simbolismul românesc a fost o tendință de modernizare a vieții în totalitatea ei, și nu doar de înnoire artistică.

Devenit un curent propriu-zis doar după 1900 (înainte de 1900 putem vorbi doar de tatonări, încercări, experimente simboliste), când simbolismul european își încheia acțiunea istorică, simbolismul românesc a evoluat în paralel cu decadentismul. Privit în general însă, simbolismul românesc a evoluat invers decât cel francez.

La revista *Literatorul*, de exemplu, se practică, cu mult înainte de 1900, instrumentalismul, cea mai contestabilă emanație a simbolismului francez.

Pe de altă parte simbolismul românesc e un curent eminescianizant, întrucât numeroși poeți simbolişti de după 1900 preiau tonalități și moduri de expresie specific eminesciene. Poate că de aceea influența lui Verlaine e cea mai puternică influență ce se manifestă în simbolismul românesc.

Mișcare artistică îndreptată împotriva inerției tradiționaliste, diferențiindu-se nu de poezia anterioară sau contemporană, ci de non-poezie și non-artă, în general, simbolismul a introdus în literatura românească o nouă tehnică, un stil liric înnoitor.

Prin simbolism, aria tematică a poeziei s-a îmbogățit considerabil – atât prin anexarea unor medii de existență mai puțin explorate, cât și prin imersiuni subtile în noi spații sufletești. Evitând spațiul rural, poeții simbolişti evocă orașul, cu parcul și edificiile lui monumentale, marea sau ținuturile exotice. Prin experiența simbolistă, peisajul poeziei românești se îmbogățește și se diversifică. Universul liric se încarcă de noi priveliști ale civilizației dar și de stări sufletești inedite, de o expresivitate inefabilă.

În funcție de predominanța unor priveri fascinate sau dezolante, în interiorul simbolismului românesc pot fi detașate două tendințe.

O primă tendință ar fi aceea care circumscrie creații ce mărturisesc foamea de spațiu, avânturile spre pitorescul exotic, privirile îndreptate spre existența obiectivă, de către poeți rafinați, înclinați uneori spre frivolitate.

A doua tendință încadrează tristețea, revoltele și resemnările unor poeți visători și melancolici, interiorizați, marcați profund de sentimentul plictisului cotidian, al monotoniei și uniformității vieții.

Putem distinge, astfel, poeți răscoliți de aspirația spre alte orizonturi (Minulescu), atrași de luminozitatea și exuberanța Sudului (Al. T. Stamatiad), poeți artificioși și estetizanți (N. Davidescu), exultanți și euforici (M. Săulescu), poeți ce visează "extaze solare" (D. Iacobescu), generoși și umanitari (E. Farago, M. Cruceanu), meșteșugari ai versului, formați la școala parnasienilor (M. Dămetriad) etc.

Pe de altă parte, vom observa prezența unor poeți ai orizontului închis, cu ploi și ninsori nesfârșite (G. Bacovia), cu mici prăvălii insalubre și cu sinagogi (B. Fundoianu), cu "tristeți adânci de iarmaroace" (D. Botez).

Un simbolism aparte cultivă Ov. Desusianu, care exaltă lumea citadină, prețuind la superlativ valorile culturii și ale civilizației sau Emil Isac, denunțator în spirit caustic al anomaliilor societății capitaliste.

Recrutați în special dintre cetățeni, evoluând în condiții precare, refractare elanului intelectual, unii poeți simbolști cultivă sarcasmul antiburghez, ca manifestare a revoltei, după cum, în schimb, la alții drama intimă se amplifică până la negarea iluzorie a legăturilor cu o societate nedreaptă, abuzivă.

Mișcare înnoitoare, de certe deschideri spre literatura occidentală, simbolismul n-a marcat în istoria poeziei românești un moment de ruptură. Înscriindu-se parțial în lirica lui Eminescu, sau urmând unele inițiative macedonskiene, poezii simbolști anticipează și pregătesc procesul de adâncă transformare pe care poezia românească îl va traversa după primul război mondial.

Primul poet simbolist, în formă și în aspirații a fost Alexandru Macedonski. Spirit fantast și neliniștit, artist autentic, Macedonski e un poet insurgent și provocator. Antijunimist, antifilistin și antimonarhic, Macedonski, ca poet și șef de școală, are câteva intuiții teoretice ce vor contribui la modernizarea limbajului poeziei românești. În articolul *Despre logica poeziei* (*Literatorul*, 1880) Macedonski scrie:

"Proza se conduce după o logică și poezia după alta (...) Aplicați poeziei logica după care se conduce proza – poezia poate fi logică, dar nu mai e poezie".

Macedonski are în vedere specificul imaginii poetice și finalitatea diferențiată, în funcție de limbajul metaforic. Astfel, în viziunea lui Macedonski, o asociere nelogică (din punct de vedere formal) poate fi genială în poezie: *"A fi poet înseamnă a fi poet, și logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, nelogică într-un mod sublim"*.

Dacă proza implică anecdotă, descrierea, poezia înseamnă, după Macedonski, înainte de toate, sugestie.

În *Literatorul*, Macedonski teoretizează despre o nouă poezie în articolul *Poezia viitorului*. Această nouă poezie trebuie să fie "muzică și imagine", sugestie și muzicalitate. Astfel, în viziunea lui Al. Macedonski, versificația nu se confundă cu poezia.

Macedonski precizează, de asemenea, că *"rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia simbolistă, complicată de instrumentalism"*.

Instrumentalismul nu e, în accepțiunea lui Macedonski *"decât tot un simbolism, cu deosebire că sunetele joacă, în instrumentalism, rolul imaginilor... sunetele închise, precum â, u, ă, cât și sunetele grave ca a și chiar o sunt menite să deștepte senzații"*. Concluzia lui Macedonski e că *"muzica, imaginile, culoarea"* reprezintă *"singura poezie adevărată"*.

Valorificând preocupările sale teoretice, Al. Macedonski va scrie poezia *În arcanse de pădure*, care este, după cum observă în note, *"întâia încercare simbolistă în românește"*.

Receptare critică

"Delimitarea poeziei simboliste de orientările lirice premergătoare, ca și de cele contemporane care se opuneau înnoirii limbajului este ușor de operat, cu toată colaborarea unora dintre ei (Dimitrie Anghel, Ion Minulescu) la publicațiile sămănătoriste. Mai dificilă se dovedește încercarea de a stabili nota comună a simboliştilor, aceea care-i unește peste toate diferențierile individuale, deosebindu-i implicit nu numai de precursori, ci și de poeții de mai târziu (...).

O apreciere a simbolismului românesc implică, firește, examinarea condițiilor specifice ale apariției și manifestării acestui curent în cuprinsul literaturii noastre într-o anumită perioadă istorică. Datorită cursului specific al dezvoltării social-istorice, frânării evoluției capitaliste, progresul tehnic a fost încetinit în țara noastră în secolul

trecut, satele n-au fost înghițite de orașe, ca în Belgia lui Verhaeren, nici nu s-a creat o prăpastie de netrecut între oraș și sat (...).

Ivită în acest context, silința grupării „Literatorul” de a trasa mișcării literare o nouă direcție, prielnică eroziunii din realitate, era sortită pentru moment eșecului (...). În fruntea grupării stătea un poet mare, nu atât prin ceea ce-l diferențiază de precursori, cât prin ceea ce lirica sa are în comun ca tip de simțire, tonalitate și chiar colorit cu aceea a unor poeți de mai înainte (...).

Există, prin urmare, cel puțin două direcții ale simbolismului românesc: una, reprezentată de poeți mai expansivi, cu privirile întoarse spre lume, retorici, neologiști până la stridentă, alta, susținută de lirici mai interiorizați, receptivi mai ales la aspectele sumbre de viață, mediativi. S-ar putea vorbi, de fapt, și de o a treia direcție, cea ardeleană, reprezentată de Emil Isac, în ale cărei versuri mijloacele simboliste servesc uneori transmiterii unui mesaj social. Muntenii, urmași ai lui Anton Pann, Bolintineanu, Ghica, Odobescu, Caragiale, Macedonski, Delavrancea, sunt spirite dăruite cu dezinvoltură contemplației, fanteziei, visului, cântecului, boemei. Ca întreaga literatură munteană, și cea de factură simbolistă mărturisește sete de spațiu, dor de pitorăscul exotic, năzuința de avântare în depărtări (...).

Latura cealaltă a simbolismului, depresivă, o ilustrează mai cu seamă poezii moldoveni, lirica acestora fiind străbătută de sentimentul monotoniei provinciale, de tristețea târgului cu dughene putrede, bântuit de ploi, înecat în praf, apăsător de urât, răscolit de «chemări de dispariție». Se pot recunoaște, și în această poezie reminescente lafogueiene (ca și ecouri din alți «decadenți»; Bacovia chiar numește pe Poe, Baudelaire, Rollinat, Verlaine) (...).

Mișcare artistică îndreptată împotriva inerției tradiționaliste, având drept urmare diferențierea nu atât de poezia premergătoare, cât de non-poezie și de non-artă în genere, simbolismul a introdus în literatura română o nouă tehnică, un stil liric inedit, fiind expresia unei noi sensibilități. Tematica poeziei s-a lărgit prin el, drept urmare, pe de-o parte a anexării unei sfere de viață mai puțin sau deloc explorate, iar pe de alta, incursiunii mai adânci în teritorii sufletești, interpretării cât mai nuanțate a emoției.

Mișcare de înnoire, simbolismul n-a marcat în istoria poeziei românești un moment de ruptură. Inaugurând o acțiune de prefacere a limbajului, el n-a deplasat în nici un caz lirica din climatul de idei și simțiri generoase în care s-a găsit totdeauna (...). Simboliștii continuă printr-un determinism obiectiv acțiunea eminesciană de rafinare a sensibilității, conjugând-o cu aceea de restructurare a limbajului

poetic, inițiată de Macedonski. Prin originalitatea talentului lor, unii – îndeosebi Bacovia – sporesc puterea cuvântului și a frazei poetice, extraordinare”.

(D. Micu, *Început de secol...*, p. 125-171)

“Poezia simbolistă, cu punct de plecare, psihologic vorbind, într-un individualism moral, nu exclusiv, dar în tot cazul destul de răspândit, cultivă din capul locului «singurătatea» drept una din temele sale de bază. La prima vedere s-ar părea că pozițiile romantismului nu sunt depășite. Marii izolați, marii însingurați sunt prin definiție eroii romantici, și simbolistii lasă de multe ori impresia unui romantism întârziat, oarecum minor (...). Dimpotrivă, singurătatea este resimțită de simbolisti ca o apăsare (uneori chiar ca o suferință), evocată însă în surdină, semielegiac. Senzația este numai de neplăcere, de insatisfacție morală, nu de criză, indiciul că poetul simbolist, în ultimă analiză, nu se complăce în singurătate. El în nici un caz n-o exaltă, ci numai o evocă în tonuri melancolice, de regret, ca o realitate inevitabilă, obsedantă, care-l predispune la găsirea unei soluții de depășire, de evadare.

Trecerea de la singurătatea de tip romantic la aceea de tip simbolist se observă destul de limpede încă în poezia lui Ștefan Petică. Acesta este un obsedat al însingurării morale (...).

Momentul cel mai profund al psihologiei singurătății se constată însă în poezia lui Bacovia. El se mărturisește *Singur* nu o dată: «*Sunt solitarul pustiilor pieți*»; «*Când voi fi liniștit voi scrie un vers/ În care veți vedea că sunt părăsit*»; «*Tot mai tăcut și mai singur,/ În lumea mea pustie -/ Și tot mai mult m-apasă/ O grea mizantropie*» (...).

La Ion Minulescu, temperament sociabil, singurătatea este, de fapt, atitudine literară, situată la polul opus față de aceea a lui Bacovia. Între aceste extreme, există nuanțe: gestul de refugiu sentimental în intimitatea eului: «*Te-am căutat atâta, și-acuma te-am găsit/ Ascuns adânc în mine, tu nu-mi puteai vorbi./ O, suflute, tovarăș și frate obosit,/ Ce-am căutat în lume când tu erai aici?*», ca la Mihail Cruceanu, contaminat de atitudini estete («*Și sufletul meu singur e trist ca o poveste*»), sau înfiorarea reținută în fața decorului familiar, pustiului, ca la Ion Pillat (...).

Aspirațiile absolute nesatisfăcute, ratările, înfrângerile morale joacă și ele un rol important în generalizarea acestei stări de spirit, care predispune la toate nostalgiile, evaziunile și visările posibile. *Melancolia* constituie deci una din atitudinile simboliste tipice, și poezii se complăce s-o evoce mai ales sub eticheta de «*spleen*»

Este, cum știm, un amestec de plictiseală profundă, dezolare și tristețe abstractă, care nu se confundă cu simpla plictiseală, efemeră sau cu romanticul «*mal de siècle*».

Acesta este făcut din melancolie sumbră, reverie, decepție și pesimism. *Spleen*-ul simbolist, inițiat de Baudelaire, este apăsarea sumbră a anotimpului pluvios, a zilei interminabile, aride, fără conținut, a speranțelor învinse și a neliniștii atroce, de durată (...).

Mai totdeauna nostalgia este un prim pas spre soluție sufletească, o proiecție, fie și total confuză, a unui început de claritate interioară (...). Atitudinea este contemplativă, și dispoziția cea mai curentă a clipei de melancolie este simpla reverie, visarea cu ochii deschiși, fără direcție precisă, în pur vagabondaj caleidoscopic al imaginilor. Nu greșim deci definind «*reverie*» drept încă una din temele psihologice predilecte ale simbolismului, care adesea cultivă doar acest moment (N. Davidescu): «*Atât măcar: iluzii de-o clipă în reverie/ Pe care-o dă absintul, uitându-ne tăcuți/ Cum ochii noștri tulburi filtrează tragedia/ Privirii rugătoare a câinilor bătuți*».

Producerea artificială a stărilor de reverie și «paradisele artificiale» nu sunt mai deloc răspândite în simbolismul românesc, a cărui predispoziție contemplativă este stimulată în genere pe căi tradiționale (...).

Sufletul devine nostalgic atunci când împrejurările imediate ale existenței nu-l satisfac, îl nemulțumesc, când aspirațiile nu-i sunt împlinite.

Condițiile sociale și morale în care se formează o astfel de psihologie sunt bine cunoscute, și totul explică de ce poetul simbolist trebuia în mod necesar să ajungă la o nouă temă care să traducă, mai mult decât oricare alta, tendințele sufletului suprasaturat, nemulțumit și sufocat de platitudinea burgheză. Din acest mediu poetul simbolist vrea să plece, să fugă, să evadeze. Este cauza esențială pentru care poezia simbolistă reprezintă, în bună parte, o poezie a «*evadării*», de ce această temă este cultivată cu insistență într-o serie întreagă de variante (...)"

(Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, p. 323-463)

"Constituit spre sfârșitul veacului trecut și începutul secolului nostru, când mutațiile petrecute în societatea românească îi configurau noi structuri și o civilizație de tip industrial, simbolismul a adus în poezia noastră problematica mediului urban. În plină epocă sămănătoristă și poporanistă, simbolismul pledează pentru dreptul la expresie estetică a citadinismului, aducând pentru prima oară în lirica noastră motivele specifice lumii urbane (...). A fost deschisă astfel o

nouă pagină în poezia românească, evocând, cu mijloace adecvate și la o elevată ținută intelectuală, lumea aglomerărilor citadine, cu preocupările ei specifice, în care neliniștea, elanurile luptelor sociale sau tristețea resemnărilor înfrânte, peisajul cenușiu și uniformizat sunt tot atâtea motive lirice caracteristice. E în anume laturi ale ei o poezie descinsă din zonele romantismului activ, progresist, străbătută, așadar, de cele mai multe ori, de o problemă socială, luptătoare”.

(Z. Ornea, *Confluențe*, p. 259)

“Simbolul este o comparație, dar o comparație într-adevăr «ambiguă». El unifică două planuri, imaginea sensibilă și conținutul pe care îl exprimă. Dar cu toată sudura lor intimă, ceea ce el proiectează este o serie întreagă de semnificații. Într-un simbol întrezărim întotdeauna o nouă ordine posibilă a universului. Prin momente succesive de sugestivitate și reflexie, ceea ce surprindem sunt analogiile, corespondențele între eu și cosmos, oscilăm în permanență între un plan al cunoștinței și altul. Dacă rostul principal al simbolului e acela de a acorda sensuri lucrurilor (M. Ralea), simbolul este echivoc, ambiguu, prin însăși esența sa. El poate sugera de fapt sensuri multiple. Asociația prin contiguitate a două imagini, în același timp distincte și totuși identice, simultane (D.I. Suchianu), poate varia caleidoscopic. Pe această proprietate a simbolului se bazează întreaga sa capacitate de sugestie (...).

Abordând teoria esteticii simboliste, Ovid Densusianu arată că, de fapt, simbolul «simbolist» nu este niciodată explicit, complet formulat, ci totdeauna eliptic. Unul din termeni, respectiv definirea limpede, prealabilă a stării emotive lipsește cu totul. Absenți sunt și intermediarii logici posibili, poezia construindu-se exclusiv prin procedee de sugestie, prin producerea de asociații între emoțiile interioare și imagini, care primesc misiunea să exprime întregul fond emotiv și ideologic al poetului, rămas voit în penumbră, dacă nu chiar criptic. De-abia acum am făcut cunoștință – este necesar să subliniem încă o dată... – cu esența propriu-zisă a esteticii simboliste (...).

Solidaritatea poetică om – natură, care merge uneori până la identitate, produce mai totdeauna simboluri adecvate, care au necesitatea lor internă. Universul poeziei are, desigur, legile sale. Dar aceste legi, în care se includ și «corespondențele» pre și postsimboliste, prin faptul că reflectă poetic realitățile obiective, nu sunt și nu pot fi, în principiu, gratuite. În caz contrar, nici o corespondență n-ar mai fi percepută de cititor, și poezia ar rămâne total ermetică, deci lipsită de valoare. Poezia simbolistă cade uneori în

această eroare. Accidentul obscurității n-îi este însă definitoriu. Ermetismul constituie o poezie și o teorie estetică aparte, distinctă de simbolism, și de altfel eronată.

Un gen mai rar, mai discutabil de «corespondență» este acela dintre senzații, bazat pe surprinderea unor echivalențe dintre două sau mai multe date senzoriale. Unui anumit sunet i-ar corespunde o anumită culoare sau parfum, asociația producându-se spontan în conștiința poetului. Ideea de analogie este și aici prezentă, dar dificultățile percepției pentru cititor sunt mult mai mari (...).

Vorbind despre arta cu cea mai mare putere de sugestie, simbolistii, fără nici o urmă de ezitare, afirmă că aceasta este muzica. Ambiția supremă a întregii orientări va fi, deci, aceea de transformare a poeziei în muzică. Versul să concureze melodia și simfonia, emotivitatea poetică să se prefacă într-o stare muzicală, fluidă, inefabilă. Estetică bazată pe primatul corespondențelor sugestive, simbolismul se orientează spre muzicalitate ca spre climatul său cel mai specific.

În locul culorii, simbolismul elogiează sunetul; în locul conturului precis, nuanța, tenta, estomparea liniei; în locul lucidității, starea de vis și reverie (...).

Asupra simbolistilor acționează prestigiul muzicii lui Wagner. Simfonismul lui César Franck, Debussy, Vincent d'Indy a jucat, de asemenea, rolul său important, așa cum recunoaște și Ovid Densusianu”.

(Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, p. 272-307)

“Poezia modernă rezultă din simbolism și simbolismul reprezintă, el însuși, într-o măsură, o experiență suficientă în sine, închisă. Simbolismul e nu doar un început, ci și un sfârșit. Refuzând retorica, didacticul, anecdoticul, poetul simbolist încearcă să întemeieze poezia nu pe ce exprimă, nici pe funcția ei, ci pe ea însăși, ca mic univers într-un raport de paralelism cu universul real, coerent și autonom prin ritmul interior de care se lasă condus (...). Pentru prima oară există ideea unei poezii «în sine»: activitatea poetului încetează a mai avea rațiunea practică, socială. Poetul se crede un ales, exercitând nu o meserie utilă «cetății», oamenilor, ci un oficiu misterios, un ritual, în care, cum spune Hugo Hofmannstahl, «ființele, lucrurile, visele fac una», un «idealism magic». Poezia nu mai are nimic comun cu celelalte forme de activitate intelectuală, ea e socotită fie de domeniul magiei, fie de domeniul jocului. Poetul simbolist este un oficiator închis în gesturile lui ca-ntr-o enigmă, sau un instrumentalist. Diferența e aparentă: și într-un caz și în altul, poezia se întoarce asupra

ei însăși, nu «comunică», ci «se comunică». Gestul creator se substituie creației: cuvântului îi este preferată absența cuvântului, fie că este o absență adevărată, fie că este un joc de silabe, adică o muzică (...).

Simbolismul românesc va avea un caracter contradictoriu: pe de o parte el va redescoperi poezia ca atitudine particulară în fața lumii, ca mod de a crea un univers privilegiat, pe de alta va asculta apelurile epocii moderne și va deveni o poezie a civilizației, a orașului, a tehnicii. Simbolismul românesc este un simbolism (...) care înfloarește în plină epocă modernă și el e străbătut de ecourile ei. Experiența lui Verlaine, a lui Baudelaire, a lui Laforgue, simbolismul francez sunt asimilate prin futurism, imagism, prin poezia industrială a lui Carl Sandburg și prin tentativele lui Cendrars, Marinetti și alții. Ideile despre simbolism ale lui Densușianu se întâlnesc mai degrabă cu ale lui Marinetti, decât cu acelea ale lui Mallarmé”.

(N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, p. 16-18)

Bibliografie

Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, E.P.L., București, 1966; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente și scriitori*, Ed. Minerva, București, 1970; Z. Oțnea, *Confluente*, Ed. Eminescu, București, 1976; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996.

ALEXANDRU MACEDONSKI

Reprezentant de seamă al simbolismului românesc, Macedonski a fost, înainte de toate, un teoretician fervent al noii mișcări literare. Activitatea de teoretician al literaturii a lui Macedonski începe încă în 1878, când, într-o conferință la “Ateneul Român” cu titlul *Mișcarea literaturii în cei din urmă zece ani*, poetul se întreabă, retoric, dacă mișcarea literară a momentului “a încetat sau dacă din contră există, se rotește și merge din ce în ce crescând?” Macedonski recunoaște că tânără generație a momentului nu e comparabilă cu marea pleiadă a poeților de la 1848, lipsindu-i “unitatea în acțiune”. Viziunea asupra literaturii care se desprinde din textul conferinței se situează undeva între cea a lui Eminescu (din *Epigonii*) și a lui Titu Maiorescu, care optează pentru “direcția nouă” în literatura română. Astfel, Macedonski se desparte de înaintași, recunoscându-le totuși meritele incontestabile. Macedonski se declară adeptul poeziei noi, al poeziei

născută dintr-o expresie modernă, inedită a lirismului. Astfel, încă în articolul *Despre logica poeziei* (1880), Macedonski observă: "*Scara alfabetică (...) constituie o adevărată scară muzicală și arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puțin decât arta muzicii*". Preferința pentru noua poezie, evidentă în scrierile lui Macedonski cu aspect programatic dar și în creațiile literare propriu-zise, poate fi pusă în legătură cu afinitățile poetului față de lirica franceză, însă resortul primordial al căutărilor și experimentelor macedonskiene constă în intenția de a crea *altfel* decât până la el, de a inova substanța și expresia lirismului românesc.

Macedonski recunoaște, însă, și valoarea literaturii populare, prin poeticitatea ce se degajă din unele producții folclorice: "*Cântecele noastre populare sunt dovada cea mai pipăită că nu ne înșelăm și valoarea acelor cântece nu o poate tăgădui nimeni, fiind apreteuite ca niște adevărate pietre scumpe de toată lumea adevărată literară*".

Pe de altă parte, reacția împotriva raționalismului în poezie e evidentă, Macedonski observând că "*Logica poeziei este nelogică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este, prin urmare, însuși absurdul*". Macedonski pledează, astfel, pentru inefabilul poeziei, atât în forma, cât și în conținutul acesteia, considerând că poezia nu poate fi redusă la expresia rațională, tipizantă: "*Poezia are aceeași putere suverană, tainică și neschimbată, convingând prin însăși esența ei divină, domnind în toți timpii și peste toate inimile, fără ca cineva să-și poată da seama de modul ei de înrăurire. Accentele ei se impun inimei și rațiunei fără a pleda și omul cel mai împietrit se înmoaie în fața lor*".

Efortul teoretic al lui Macedonski se îndreaptă însă și spre delimitarea poeziei de proză, tocmai în scopul circumscrierii cu deosebită acuitate, a specificului estetic al poeziei. Scriitorul precizează, în *Poezia viitorului* (1892) că "*poezia viitorului nu va fi decât muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii*". "Din datele definițiunii, continuă Macedonski, rezultă că poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior și că tinde a se deosebi de proză, de elocvența vulgară ce impresionează pe ignoranți, de succesele de bălci ale antitezei și că și-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei, și pe care burghezia sufletelor, nearipate către aristocrația în arte, nu va ajunge din fericire pentru poezie să-l înțeleagă niciodată".

E limpede, în aceste notații, refuzul romantismului retoric și ironia la adresa cititorilor care receptează cu comoditate poezia, după cum se poate releva antiteza, pe care o marchează Macedonski, între

“*burghezia sufletelor*” și “*aristocrația în arte*”, o opoziție ce funcționează nu în plan social, ci, desigur, estetic.

Într-un alt articol, *Despre poezie*, Macedonski deplânge soarta scriitorilor într-o literatură care nu și-a consolidat încă structura și pozițiile estetice: “*Orice s-ar zice, sarcina unui scriitor este foarte grea într-o literatură în care principiile abia sunt schimbate*”. Veleitarismul, confuzia valorilor, promovarea unor produse literare mediocre fac obiectul ironiei tăioase a poetului-teoretician, în același articol, în care Macedonski critică “*un public hrănit cu poezii de dor și pentru care ultima ratio a unei poeme este să vadă întrefesute, ca culme a cutezanței, sărutări... înfocate, și ca sublim al deznodământului moartea amantei pe al cărei mormânt să se înjunghie îndoliatul ipochimen*”.

Tocmai pentru a preveni o astfel de invazie a mediocrității, a imposturii și a kitschului în literatură, Macedonski promovează noua poezie, noua direcție a lirismului românesc: “*Poezia, ca și cugetarea, fi sau nu va fi, după cum simțurile vor exista sau nu. Dacă s-ar face abstracțiune de ele, n-ar mai fi nimic. În adevăr, ideea coloarei nu ne-o dă decât simțul vederii. Fără ajutorul ochilor, creierii n-ar mai primi senzațiunea luminii, prin urmare forma și culoarea lumii existente n-ar exista. Sunetul este fiindcă auzul este. Și tot așa cu mirosul, cu gustul, cu senzațiunile tactile, pe care le primim de la obiecte (...). Cugetarea și simțirea sunt astfel niște simple rezultate ale impresiilor pe care anumiți nervi sunt susceptibili să le primească. Rolul pe care simțurile îl au în poezie este dar de căpetenie. De la buna lor condițiune atârnă poezia însăși, se poate zice că poezia nu este decât o exagărare a lor*”. Relația strânsă între senzații, percepții și lirism îl va conduce pe Macedonski la descoperirea instrumentalismului, formula poetică ce exploatează și valorifică forța de sugestie a sunetelor limbii.

Creându-și “*un limbaj al ei propriu*”, poezia viitorului “*nu va mai fi decât muzică și imagine – aceste două eterne și principale sânguinii ale ideii*”. Într-un alt articol, *În pragul secolului* (1899), Macedonski definește caracteristicile curentului simbolist: crearea unei limbi specifice poeziei și artei, deșteptarea de imagini, senzații și cugetări cu ajutorul formei, crearea de ritmuri noi, flexibilitatea și înavuțirea formelor existente, spre a se ajunge la “*muzică, imagine și culoare, singura poezie adevărată*”.

Creația lui Alexandru Macedonski se hrănește din conștiința tragică a antagonismului dintre iluzie și realitate, poetul oscilând mereu între luciditate și himeră, între voință și fatalitate, între evaziunea în sferile

absolute și regresivitatea în propriul sine. Temele și motivele operei sunt ale unui poet vizionar, vitalist și artist, un spirit care tinde către rafinarea superioară a emoției în spațiul contemplației. Poet și teoretician deopotrivă, Macedonski realizează fuziunea tradiției cu modernitatea, instituind, de fapt, principiile simbolismului românesc. Ceea ce îl deosebește pe Macedonski de simbolisții francezi e energetismul, realizat în sinteza *Vis-voință*. Erotica lui Macedonski e expresia unui vitalism configurat într-o autentică beatitudine a simțurilor și spiritului. Aspirația spre ideal coexistă, însă, în multe dintre poemele lui Macedonski, cu conștiința lucidă a inaccesibilității sale.

Valorificând preocupările sale teoretice, Al. Macedonski va scrie poezia *În arcanse de pădure*, care este, după cum observă autorul, "*întâia încercare simbolistă în românește*".

Apresiasi în ansamblul ei, poezia lui Macedonski nu e pur simbolistă, pentru că în substanța ei se îmbină tendințe dintre cele mai diverse: *romantice* (ciclul *Noapților*, caracterizate de sarcasm și ironie), *romantic – parnasiane* (*Noaptea de decembrie*), *simboliste, parnasiane* (*Rondelurile*).

Din structura afirmativă, rece și ardentă, fantastă și senzuală provin și tonul poeziei sale, și alura ei sonoră, impetuoasă, declamatorie, preocupările foarte terestre, pe de o parte, și deplin ideale, pe de altă parte, reliefurile aspre ale vocabularului, materialitatea expresiei.

Poetul oscilează adesea între disperare și încredere, între aspirația romantică spre absolut și oroarea față de mediul neprielnic în care trăiește.

O sinteză a lirismului macedonskian e *Noaptea de mai*, poezie în care reflecția și emoția se înalță, în spirit romantic, până la viziunea contemplativă a unui univers împlinit în sine, iar limbajul se purifică până la incantație și muzicalitate feerică.

În ciclul *Noapților* pornirea idealist – romantică e dominantă: poetul își uită poziția mizeră, postura marginală și, contemplând feeria naturii, se contopește cu frumusețea sa magică.

Foarte semnificativi sunt cei 11 *Psalmi moderni* ce pot fi socotiți un singur poem, orchestrat pe câteva teme fundamentale modelate cu măiestrie. Tonul se adaptează acum cu naturalețe la starea de suflet fundamentală, aceea de lamentare sau cântec elegiac.

Prin *Flori sacre* și *Poema rondelurilor* – Macedonski se situează la nivelul cel mai de sus al împlinirilor sale artistice. Sunt creații aparte, în care plasticitatea cuvântului evocator e preeminentă, iar tonalitatea se caracterizează prin armonie și echilibru al acordurilor lirice.

Noaptea de decembrie are un loc privilegiat în cadrul poeziei macedonskiene, sintetizând o temă obsedantă: aceea a geniului. cum observă A. Marino. Poezia "*simbolizează drama geniului, într-o evocare de mari proporții, reprezentativă pentru întreaga concepție a poetului, și, poate, și mai mult, pentru drama propriei sale existențe, fascinată de vis, himeră și ideal, irealizabil ca orice absolut*".

Rondelurile reprezintă stadiul unui perfect echilibru al lirismului macedonskian, unde asperitățile dramatice se îmblânzesc, melodia e mai încheată, mai unitară, iar inflexiunile vocii lirice capătă o postură mai rafinată, privirea poetului închipuind un univers mai familiar și mai grațios, mai apropiat de cotidian, de universul mărunț.

Importanța creației macedonskiene se măsoară, poate, mai ales prin ecourile și influențele pe care versurile și concepția sa estetică le-au răsrânt asupra a numeroși poeți ce l-au succedat; Pillat, Minulescu, Arghezi au adoptat și adaptat la propria sensibilitate câteva elemente – tematice și stilistice – tipic macedonskiene.

"Valțul rozelor"

Lirica lui Macedonski e, cum s-a spus, una situată la întretăierea mai multor orientări; romantismul, simbolismul și parnasianismul își dispută, poate cu egală îndreptățire, ființa lirică a autorului *Poemei rondelurilor*. Atras și de alegorie, dar și de simbol, de sinesteziiile simboliste dar și de retorismul romantic, Macedonski vădește în versurile lui o sensibilitate fascinată de muzicalitatea cuvântului, de ornamentul metaforic ori de inovațiile formale, dar, în același timp, captivă aspirațiilor spre ideal, spre un absolut al simțirii și al trăirii estetice.

Poezia *Valțul rozelor* face, poate, trecerea de la ciclul *Noptilor* la cel al *Rondelurilor*, așadar de la grandilocvența imagistică specifică elanurilor romantice spre absolut la o lirică a miniaturalului și picturalului în care senzația e fixată în imagini grațioase, în contururi delicate de stampă. Poezia a apărut în revista *Literatorul* în numărul 4, aprilie 1883, după care a fost republicată în mai multe reviste și inclusă în ediția din 1897 a volumului *Excelsior*.

Din estetica romantismului, poezia păstrează doar scenariul alegoric, marcat de o anume narativitate a derulării imaginilor. Încadrate într-un astfel de scenariu lirico-narativ, ideile poetice capătă culoare și relief, dar primesc și incrustațiile bine precizate ale parabolei delicat desenate.

Expunerea lirică se efectuează la persoana a treia, iar timpurile verbale sunt cele specifice narațiunii (imperfect și perfect simplu), cu detalierea, în registru liric, a cadrului poetic, a succesiunii temporale și a în-scenării “subiectului”, toate acestea cu scopul de a alcătui o alegorie a destrămării florilor de trandafiri, o destrămare ce n-are în ea nimic tragic, ci mai curând, se înscrie într-o dimensiune a iluziei atotputernice și a mirajului înaltului spre care tind rozele.

Prima strofă e o introducere într-un anume spațiu poetic, o încadrare a unei atmosfere, la început calme, apoi din ce în ce mai trepidante, cu un ritm ascendent și o mișcare centrifugală. “*Măceșul singuratic*” și “*vântul serii*” capătă toate atributele unor eroi lirici ce-și asumă anumite roluri și sunt angrenați într-o “*poveste*” în care tentația idealului, fascinația înaltului, a unei lumi de dincolo de cea reală capătă semnificații simbolice. Două realități se confruntă aici, una terestră (“*măceșul*”), fixată în tipare prestabilite, dominată de statornicie și de toate trăsăturile contingentului și cealaltă aparținând unui alt registru al imaginarului (“*vântul*”), caracterizat de nestatornicie și evanescență, stăpânit doar de inconstanță și de spirit ludic.

Între cele două domenii ale imaginarului, terestru și aerian, relația pare a fi, la prima vedere, una de opoziție, de excludere reciprocă. Cu toate acestea, cele două contrarii se atrag. Dansul florilor e, în fond, o alegorie a aspirației spre înalt, spre frumos și spre desăvârșirea artei pe care o resimt ființele atașate teluricului. Fascinația înaltului se insinuează treptat, ca o tentație în care vocea capătă modulații ale șoaptei iar gestul primește irizări ceremoniale, transformându-se într-un ritual jumătate ludic, jumătate grav.

Sunetele și imaginile se îmbină aici pentru a conferi cadrului poetic un anume fast al înscenării tentației la care recurge “*vântul serii*”, vorbindu-le florilor “*cu voce lină*”. Suspinul e, poate, un alt mijloc de amăgire, așadar e din specia măștii și a înșinuării înșelătoare: “*Pe verdea margine de șanț/ Creștea măceșul singuratic,/ Dar vântul serii nebunatic/ Poști-ntr-o zi pe flori la danț./ Întâi pătrunse printre foi,/ Și le vorbi cu voce lină,/ De dorul lui le spuse-apoi,/ Și suspină – cum se suspină...// Și suspină – cum se suspină...*”.

Strofele a doua și a treia dezvoltă acest laitmotiv, al tentației, al amăgirii și al dansului ca prag de trecere spre o altă lume. Imaginile disimulării, ale artei mistificatoare în fond, pentru că acest “*danț al rozelor*” poate fi asimilat și cu vulturile grațioase ale artei pure, sunt aici numeroase și de o relevanță incontestabilă. Imaginile carnavalescului, cu schimbări iuți de decoruri și măști sunt extrase din

repertoriul de teme al barocului, în care lumea era reprezentată ca un vis ori ca un teatru, iar realitatea căpăta toate contururile fluctuante, în veci schimbătoare ale visului. Și la Macedonski realul are inconsistența imaginii onirice, ce e reprezentată sub specia jocului inconstant, amăgitor și părelnic.

Alegoria capătă aici note și accente noi, fiind transcrisă în imagini fluctuante. În care calofilia și masca se regăsesc reunite, iar toposul carnavalului și al dansului primește reflexe erotizante, un eros însă purtând în sine de asemenea reflexele minciunii, ale amăgirii și iluziei (*"mângâierile-adierei", "dulci simțiri", "de vântul serii sărutate"* etc.).

Ultima strofă aduce cu sine o exacerbare a mișcării, o dinamizare paroxistică a ritmului, o desăvârșire a "seducției", în timp ce ultimul vers ne pune în fața unui final deschis, ce sporește ambiguitatea poetică, punând încă o dată în oglindă metaforică cele două realități, de această dată conciliate în mișcarea "*valțului*": *"Scăldate-n razele de sus,/ Muiate în argintul lunei,/ S-au dat în brațele minciunei,/ Și rând pe rând în vânt s-au dus./ Iar vântul dulce le șoptea,/ Luându-le pe fiecare,/ Ș-un valț nebun se învârtea,/ Un valț – din ce în ce mai tare, // Un valț – din ce în ce mai tare"*.

Situându-se între senzorialitatea de cea mai acută prezență și jocul iluzoriu, mistificator al metaforei calofile (*"brațele minciunei", "argintul lunei"*), Macedonski propune, în *Valțul rozelor*, o parabolă discretă, caligrafiată în imagini suave, a jocului dintre teluric și transcendență pe care îl presupune orice alcătuire poetică.

"Noaptea de decembrie"

Macedonski ne oferă, prin *Noaptea de decembrie*, o etică a poeziei și, în același timp, o poezie despre etica omului de geniu, despre conduita pe care trebuie să și-o asume acesta pentru a-și desăvârși condiția, pentru a-și împlini destinul artistic.

Romantic și simbolist în același timp, poetul își trădează și aici temperamentul supus unor porniri antinomice, greu de rezolvat ori de conciliat; avântul spre ideal și dezamăgirea în fața unei realități neconvenabile, de o banală convenționalitate, cultul artei autentice, necoruptă de compromisuri și de eroziunea lașităților – toate acestea se regăsesc îngemănate în textul poemei.

Noaptea de decembrie e o poezie structurată pe mai multe planuri lirice, care nu trădează altceva decât pornirile antitetice din sufletul autorului. E, mai întâi, un plan al realului de o concretitudine

strivitoare, în care ființa își presimte alienarea, înstrăinarea de sine, de ceilalți, de artă. Spațiul hibernal sugerează tocmai zbuciumul sufletesc al autorului, înghețul imaginației sale, inerția imaginativă declanșată de lipsa inspirației, acea forță aproape nepământeană ce are darul de a transfigura realul imund, de a ridica la puterea artei mântuitoare cele mai prozaice date ale existenței. Poezia debutează cu imaginea camerei – spațiu clausturant și alienant, în care poetul își resimte propria nimicnicie: *“Pustie și albă e camera moartă.../ Și focul sub vatră se stinge scrumit...-/ Poetul, alături, trăsnit stă de soartă,/ Cu nici o schinteie în ochiu-adormit.../ Iar geniu-i mare e-aproape un mit...”*.

De la acest spațiu finit, izolat, se efectuează apoi trecerea la exterioritate, la câmpia *“pustie și albă”* ce conotează, în fond, ostilitatea mediului exterior față cu sensibilitatea extremă a poetului, inadecvarea supremă dintre real și ideal. De remarcat că, dacă în descrierea atmosferei spațiului închis poetul recurge preponderent la mijloace cromatice, în cazul circumscrierii spațiului exterior se apelează la imagini auditive, ce au darul de a spori impresia de concretețe a acestui spațiu neprielnic, redus la materialitate stearpă: *“Și nici o schinteie în ochiu-adormit./ Pustie și albă e-ntinsa câmpie.../ Sub viscolu-albastru ea geme cumplit.../ Sălbatică fiară, răstriștea-l sfâșie –/ Și luna-l privește cu ochi oțelit...-/ E-n negura nopții un alb monolit...// Făptura de humă de mult a pierit./ E moartă odaia, și mort e poetul... –/ În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit/ Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,/ Un tremol sinistru de vânt-nnăbușit.../ Iar crivățul țipă... – dar el, ce-a greșit?/ Un haos, urgia se face cu-ncetul”*.

Dacă, lipsit de ardoarea și însuflețirea inspirației, poetul pare aidoma naturii înghețate de frigul iernii, în momentul în care își recapătă forța creatoare, sub impulsul purificator al inspirației, în el se produce o adevărată renaștere. Inspirația e privită, astfel, ca o forță cvasidivină ce subjugă ființa, dar, în același timp, îi redă întreaga libertate de a plăsmui lumi imaginare, eliberând-o de inerție și încremenire stearpă. *“Arhanghel de foc”*, așadar din specia supraterestrului și a fabulosului, inspirația e dintre acele făpturi daimonice care fac legătura între divin și uman, aducând mesaje obscure din spațiile nelămurite ale transcendenței, pe care poetul singur le poate traduce în vers, în imagine și sunet.

Prin intermediul inspirației, se produce o miraculoasă transmutare a realului neconvenabil, abuziv într-o supraréalitate având toate datele ficțiunii și mitului. Imaginația e, în viziunea lui Macedonski, cea care eliberează lucrurile de ponderea lor malefică, redându-le condiția

originară, ori ridicându-le la puterea mântuitoare a artei. Poetul capătă, prin intermediul imaginației, o nouă identitate, aceea a emirului *"avut și puternic"*, reînvie așadar, sub puterea acestei forțe nepământești ce transfigurează concretul imund în culori somptuoase și în forme de un fast indescritibil: *"«Arhanghel de aur, cu tine ce-ai aduci?»/ Și flacăra spune: «Aduc inspirarea.../ Ascultă, și cântă, și tânăr refii...—/ În slava-nviei încearcă ofiarea.../ Avut și puternic emir, voi să fii»./ Și flacăra spune: «Aduc inspirarea» —/ Și-n alba odaie aleargă vibrarea./ Răstřiștea zăpezei de-afară dispăre.../ Deasupra-i e aur, și aur e-n zare,—/ Și iată-l emirul orașului rar.../ Palatele sale sunt albe fantasmе,/ S-ascund printre frunze cu poame din basme,/ Privindu-se-n luciul pâraului clar"*.

Bagdadul, orașul în care își duce existența emirul, e configurat de poet din perspectiva unui cadru feeric, având toate atributele armoniei și perfecțiunii. Regăsim aici predilecția lui Macedonski pentru ținuturile îndepărtate, pentru exotism, pentru magia Orientului, somptuoasă, aproape neverosimilă, o lume policromă și nestăvilită, aflată, parcă, *"dincolo de bine și de rău"*.

E vorba, aici, de un univers ideal, mai curând simbolic decât strict referențial, în care feericul și irizările fantasticului se întrepătrund. Florile roze, havuzele care cântă, cerul galben și roz, sălile de alabastru, bolțile de argint și azur, lumina de o strălucire aproape supranaturală, viața *"dulce"*, grădinile înmiresmate — configurează un tărâm al tinereții nepieritoare și al frumuseții eterne, al fastului și bogăției: *"Bagdadul! Bagdadul! Și el e emirul...—/ Prin aer, petale de roze plutesc.../ Mătasea-nflorită mărită cu firul/ Nuanțe, ce-n umbră, încet, veștejesc...—/ Havuzele cântă...- voci limpezi șoptesc.../ Bagdadul! Bagdadul! Și el e emirul./ Și el e emirul, și are-n tezaur,/ Movile înalte de-argint și de aur,/ Și jaruri de pietre cu flăcări de sori;/ Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite —/ În grajduri, cai repezi cu foc în copite,/ Și ochi împrejur-i — ori spuză, ori flori./ Bagdadul! Cer galben și roz ce palpită,/ Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,/ Argint de izvoare, și zare-aurită —/ Bagdadul, poiana de roze și crini —/ Djamii — minarete — și cer ce palpită"*.

Condiția emirului, cel ce stăpânește toate aceste bogății, este așadar una de excepție. Emirul e ființa ce se ridică deasupra celorlalți, cel ce are acces la putere și bogăție, și este dotat cu calități ce-l scot din rând: frumusețe, tinerețe, vitejie, har. Înzestrat cu toate aceste calități ce-l conduc aproape de desăvârșire, eroul lui Macedonski e prezentat în culori vii, într-un relief pregnant, accentuat de apelul la repetiții (*"Și el e emirul, și toate le are.../ E tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu"*).

E simbolizată în poezia lui Macedonski condiția ființei geniale, ce are acces la adevărurile ultime ale lumii, ce descifrează în propriul destin o chemare supremă, o aspirație chinuitoare de a-și depăși propria condiție. E vădită aici poziția, postura eroului romantic, demonic și titanian în același timp, purtat de avânturi de nestăvilat spre orizonturi noi, perpetuu nemulțumit de locul pe care îl ocupă într-o lume ce nu-i înțelege elanurile, mereu căutând să-și asume o altă identitate decât aceea fixată de un destin prestabilit.

În cazul emirului, ieșirea din condiția ce îi pare mărginită, nedesăvârșită, e mirajul cetății Meka. Atingerea acestui ideal presupune însă jertfă, efort, expunerea propriei ființe chiar. Ideea călătoriei se transformă, treptat, într-o obsesie chinuitoare, într-o atracție irezistibilă spre cetatea sfântă: *"Dar zilnic se simte furat de-o visare... / Spre Meka se duce cu gândul mereu, / Și-n fața dorinței – ce este – dispare – / Iar el e emirul și toate le are. // Spre Meka-l răpește credința – voința, / Cetatea preasfântă îl cheamă în ea, / Îi cere simțirea, îi cere ființa, / Îi vrea frumusețea – tot sufletu-i vrea – / Din tălpi până-n creștet îi cere ființa"*.

Spre a-și atinge însă idealul, spre a ajunge în Meka, emirul are de străbătut însă pustia *"imensă"*, are de surmontat dificultăți ce întrec puterile unui om obișnuit. De altfel, poetul stabilește, cu mijloacele epitetului și ale metaforei, o antiteză foarte vie între Bagdad, orașul mirific și feeric în care domnește emirul și pustia, plasată *"în zarea de flăcări – departe"*. Insistența pe această antiteză are rolul de a accentua și mai mult dificultățile pe care le are de depășit emirul, renunțările la care procedează ființa superioară ce-și asumă *"calea cea dreaptă"* pentru a-și atinge idealul superior, inaccesibil oamenilor comuni: *"Dar Meka e-n zarea de flăcări – departe – / de ea o pustie imensă-l desparte, / Și pradă pustiei câți oameni nu cad? / Pustia e-o mare aprinsă de soare, / Nici cântec de păsări, nici pomi, nici izvoare – / Și dulce e viața în rozul Bagdad"*.

Călătoria emirului spre Meka e asemeni unui drum inițiat, ce trebuie străbătut prin jertfe și renunțări, prin suferințe și trecerea unor probe rituale. Dacă emirul străbate deșertul pe drumul drept, suportând toate greutățile unei astfel de opțiuni ce stă înscrisă în chiar cifrul destinului său, *"drumețul pocit"* alege calea ocolită, aceea a compromisurilor de tot felul, a itinerariului sinuos, dictat de o logică a comodității și neexpunerii. S-ar putea interpreta, reluând o ipoteză a lui Tudor Vianu referitoare la *Luceafărul* eminescian, cele două personaje lirice (emirul și drumețul pocit) ca două roturi ale poetului însuși, ce se închipuie pe sine în dublă ipostază: ca ins cu individualitate comună,

ce trebuie să-și asume tribulațiile cotidiene, și ca individ superior, al cărui destin e legat de un ideal de neatins altfel decât prin sacrificiu și suferință.

În fapt, cele două personaje lirice încorporează două etici aflate la rândul lor într-o relație antitetică: etica omului superior (simbolizată de "*calea cea dreaptă*") ce presupune jertfă de sine, abandon al corporalității și al habitudinilor și etica omului comun (sugerată de drumul ocolit) bazată pe compromis și lașitate existențială, pe meschinărie și ipocrizie.

Calea dreaptă pe care înaintează emirul are ca dominante simboluri ale focului și arșitei, dar și sugestii ale sângelui. Flacăra, împreună cu epitetul "*dreaptă*", devin acum laitmotive ale suferinței și patimii exacerbate. Imensitatea pustiei, dogoarea copleșitoare, fac din călătoria emirului o expresie a dorinței de libertate, de ieșire din labirintul lumii aievea. Călătoria e suprema tentație a omului de a-și tenta și aprofunda limitele – interioare și exterioare – de a estompa cezura dintre sine și lume: "*În largu-i, pustia, să treacă-l așteaptă.../ Și el 'naintează și calea e dreaptă –/ E drăptă – tot drăptă – dar zilele curg./ Și foc e în aer, în zori, și-n amurg –/ Și el 'naintează, dar zilele curg./ Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare...–/ Și el 'naintează sub flăcări de soare.../ În ochi o nălucă de sânge – în gât/ Un chin fără margini de sete-arzătoare.../ Nesip, și deasupra, cer roșu – ș-atât –/ Și toți 'naintează sub flăcări de soare*".

Fascinația depărtării, pe care o găsim în versurile lui Macedonski, imprecizia spațială, nostalgia limitelor ce nu se dau înfrânate și glisarea contururilor apropiate călătoria de simbolică fluctuantă a visului, fapt ce conferă o și mai mare ambiguitate imaginilor lirice. Călătoria emirului are totodată și funcția unei *katharsis*, ce mântuie ființa damnată de a nu-și putea păstra locul impus de destin, de a căuta mereu o cale de recuperare a sinelui său adânc.

Evaziunea în depărtare, magia cetății Meka au așadar un rol mântuitor, sporit de jocul perspectivelor spațiale, în care dinamica distanțelor produce un efect de ambiguitate. Emirul călătorește așadar spre un soi de "meta-lume", o transcendență simbolică ce investește propria sa ființă cu o aură de exemplaritate. În fond, prin călătoria sa inițiată, emirul nu face nimic altceva decât să se caute neîncetat pe sine, să încerce să-și regăsească adevărata sa condiție, aceea marcată de însemnele geniului și ale exemplarității. Cetatea Meka e așadar un miraj al închipuirii fastuoase a emirului, o iluzie a sufletului său însetat de ideal: "*Rămâne nălucă, dar tot o zărește/ Cu porți de topaze, cu turnuri de-argint./ Și tot către ele s-ajungă zorește./ Cu toate că știe*

prea bine că-l mint/ Și porți de topaze, și turnuri de-argint.// Rămâne nălucă în zarea pustiei/ Regina trușasă, regina magiei,/ Frumoasa lui Meka – tot visul țintit (...)

Moartea emirului "*sub jarul pustiei*" reprezintă sacrificiul Suprem al celui ce și-a dedicat viața unui ideal de neatins altfel decât prin renunțare și prin apelul la drumul drept. Dacă drumețul pocit trece pragul Mekăi pământești, emirul accede la condiția – simbolic superioară – a Mekăi celeste, echivalență sugestivă a idealului estetic superior. O dată cu moartea emirului, se revine la imaginea inițială a odăii triste și reci, la spațiul exterior neprielnic. De altfel, poetul pune în opoziție lumea aievea și lumea imaginată cu concursul inspirației și prin reliefarea a două dominante termice: frigul – ce desemnează realul inacceptabil și căldura – ce pune în evidență forța fanteziei de a crea lumi ficționale, de a transpune concretul în transfigurare simbolică: "*Și moare emirul sub jarul pustiei –/ Și focu-n odaie se stinge și el,/ Iar lupii tot urlă pe-ninsul câmpiei,/ Și frigul se face un brici de oțel.../ Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie/ De lupi care urlă, – ș'acea sărăcie/ Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,/ Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,/ Ș-acea izolare, ș-acea dezolare,/ Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...–/ Murit-a emirul sub jarul pustiei*".

Drumul emirului poate fi, cum arată Ioana Em. Petrescu un fel de "eufemizare a «pustie» interioare", dar și expresia impulsului de dez-mărginire ce animă gesturile eroului liric, inadapdat prin definiție, inapt pentru compromis, supus doar imperativelor propriului ideal estetic.

"Rondelul cupei de Murano"

Un cu totul alt Macedonski decât cel din *Noaptea de decembrie* ni se arată în ciclul *Rondelurilor*. Rondelul e, cum se știe, o poezie cu formă fixă structurată pe treisprezece versuri de opt-zece silabe, grupate în trei catrene și un vers independent. În rondeluri, primele două versuri sunt identice cu versurile 7 și 8, iar versul independent e identic cu primul vers. Versificația e fundamentată pe două rime. Primele două versuri, în care e sintetizat motivul liric, sunt reluate, astfel, ca refren, mai întâi la mijlocul, iar apoi la sfârșitul poemului. În ultimul volum, publicat postum (*Poema rondelurilor*), Macedonski se dovedește un poet ce-și constrânge simțurile și afectivitatea la rigorile formei fixe, un poet al neliniștilor estompate și al durerii trăite în penița cu caligrafie reținută a artei pure. Nu mai găsim în aceste versuri impecabile ca formă, cu imagini turnate în tipare fixe, afecte involburate romantic, exaltări ce trădează antinomii ireconciliabile ori

aspirații nedomolite spre infinit. Toate aceste trăsături ale unui suflet romantic se resorb într-un vers cu contururi calme, cu expresivitate dozată în imagini ale miniaturalului și grațiosului.

O probă suficient de elocventă a unui astfel de lirism impregnat de calofilie și marcat de inervații ale livrescului e cunoscuta poezie *Rondelul cupei de Murano*. Am putea vedea în această creație expresia laturii parnasiene a creației lui Macedonski, prin înclinația predominantă spre picturalitate, prin cultul formei desăvârșite, prin transparența versurilor, cu tăietură precisă și, totodată, somptuoasă, sau, la nivelul inspirației, prin predilecția pentru peisajul exotic, pentru o lirică a depărtărilor ce transformă mirajul în obsesie. Poetul mizează, în rondelul său, pe nuanța captată cu minuție de simțurile sale rafinate, pe stările de spirit impersonale, pe afectul abstras în imaginea de o limpezime deosebită. De altminteri, vocea poetului e purificată de orice trăire subiectivă, descripția delicată obiectivează viziunea până la a-i da aspectul unei stampe din care tresăririle afective sau cutremurul lăuntric sunt aproape cu totul absente.

“*Cupa de Murano*” expune, în fond, un simbol al artei “pure”, lipsită de contact cu realitatea contingentă, a artei ce-și extrage sensurile și finalitățile din chiar propria alcătuire, dar și din “*avântul deplin*” al lumii așezat în chenarul imaginației ce transcende realitatea de toate zilele. O astfel de artă nu “spune”, nu enunță adevărurile în mod apodictic, nu demonstrează, cât, mai curând, recurge la sugestie, la expresia minimală, la imponderabilul șoaptei pentru a revela dimensiunile ascunse ale existenței, sensul ei profund, “încăpător”, ca și îndreptățirile originare ale ființei umane.

Într-un astfel de vas, cu străluciri ale desăvârșirii și cu incrustații de mister și de fabulos (“*O-ntind grifonii ce-o susțin*”) se regăsesc aromele nemuririi și reflexele depărtărilor. Aproapele și departele se află îngemănate în limpezimea miniaturală a cupei, ca într-un soi de conciliere a contrariilor, în timp ce imaterialitatea pare a fi calitatea esențială a acestui obiect ce-și pierde orice finalitate practică, pentru a-și asuma doar o dimensiune a spiritualității și artei (“*Nu e de aur: e de raze*”).

“*Schinteierea de iopaze*” a vinului și spumegarea talazelor se regăsesc deopotrivă în alchimia discretă a versului macedonskian, vers cu reflexe schimbătoare și cu dinamică reținută, caracterizat de un flux și un reflux al imaginarului, când tentat de spații infinite ori măcar nedefinite, când atras de mirajul apropierei, de miniatural, de nedefinitul nuanței prinsă în filigranul imaginii poetice. ori în volutele metaforei rafinate. “*Artă pură, fără fraze*” semnifică un crez estetic și,

totodată, o redimensionare a poeziei macedonskiene, reconstruită în funcție de o nouă concepție estetică. O concepție estetică ce renunță la retorismul romantic pentru a se dedica limpezimii și infinitezimalului, nuanței sufletești și imaginii de picturalitate. Imaginația însăși e restrânsă, pusă să transcrie cu delicatețe obiecte rare, să caligrafieze o sensibilitate a suavității și reveriei fundamentate artistic: "*E arta pură, fără fraze, / E cerul tot de soare plin. / Talaze largi, după talaze, / E sufletescu-adânc deplin, / Nu e de aur: e de raze*".

Fără a refuza freamătul existenței ori vitalismul, poetul le încadrează în chenarul purificator al artei, propunându-ne un model de a trăi și de a scrie de origine și de esență parnasiană. Rigoarea formală, pasiunea detaliului circumscris cu minuție artizanală, devoțiunea picturală în fața formelor lumii, cultivarea miniaturalului ca valoare exorcizantă a existenței, cultul exotismului și a mirajului depărtării fac din rondelul lui Macedonski o adevărată bijuterie poetică.

"Rondelul rozelor ce mor"

Un rondel în care afectele par să aibă o pondere mult mai însemnată e ***Rondelul rozelor ce mor***. Aici aspectul decorativ este lăsat oarecum în umbră, eul liric expunându-și cu mai multă pregnanță metaforică și expresivă trăirile, mai acute ori mai delicate. Sentimentul dominant al poemului e acela al stingerii inexorabile, al destrămării ființei în fața timpului necruțător. Există, în țesătura poeziei lui Macedonski un amestec semnificativ de frumusețe și de tulburătoare agonie; de parcă în filigranul expresiv al rozelor, în trecătoarea lor somptuoasă s-ar întrevedea chiar fiorul sfârșitului, lenta lor trecere, chemările de dispariție ce le surpă ființa adâncă.

Atras de mirajul florilor, precum Anghel, Macedonski pune față în față două realități: una exterioară, ținând de un anume decor ("*grădini*") și una lăuntrică. Sentimentul atât de tulburător al precarității, traducând în modulație modernă cunoscutul topos al lui *ubi sunt*, este translat, așadar dinspre exterioritatea realului spre interioritate, spre universul de senzații, de trăiri și de stări sufletești al unui eu liric ce-și presimte la rândul său structura perisabilă. Stingerea nu este însă una brutală, o cutremurare stihinică a naturii, ci, mai curând, e de ordinul delicateții, al suavului. Nu e atât o ruptură ori un rapt, ca în lirica argheziană, cât o trecere ușoară de la ființă la ne-ființă, o descompunere nefirească de domoală. Ca și cum moartea s-ar insinua din chiar elementul vital, iar boala ar adăsta în corpul în aparență sănătos, dezagregându-l și măcinându-l într-un ritm de o lentoare nu mai puțin

copleșitoare însă (*"E vremea rozelor ce mor,/ Mor în grădini, și mor și-n mine -/ Ș-au fost atât de viață pline,/ Și azi se sting așa ușor"*).

Nu se poate însă nega un fel de artificializare a senzației de jale, de tristețe ce cuprinde întreaga natură. Sentimentul sfârșitului e, oarecum, exorcizat prin transcriere în expresie poetică, e ridicat la statura frumosului, și capătă, astfel, irizații ale decorativului. De aceea, poate, senzația transmisă cititorului nu e una de sfâșiere lăuntrică, de angoasă existențială, de derută ontologică. Există aici o impresie de melancolie difuză în fața legii inexorabile a stingerii, impresie întărită și de unele cuvinte ce evocă un univers eterat, sugestiv, conturat în nuanțe imponderabile mai degrabă decât în culori brute (*"fior", "jale", "suspine", "duioase"*).

Predominante sunt, în acest rondel, imaginile vizuale, transpuse într-o dinamică a lătorii și a nuanței, după cum poate fi regăsit aici și principiul corespondențelor dintre elemente ale naturii dintre cele mai disparate ce sunt legate între ele prin mii de fire nevăzute. Obiecte ale lumii reale și stări sufletești dintre cele mai diverse comunică și-și răspund într-un univers în care legea analogiilor și a sinesteziei funcționează în mod efectiv. Stingerea e deopotrivă în lumea rozelor, dar și în sufletul poetului, amurgul lumii corespunde unei progresive și line degradări a eului. Eul și lumea, supuși legii ineludabile a destrămării sunt ilustrarea aceluiași destin al suferinței și agoniei universale: *"În tot se simte un fior/ O jale e în orișicine./ E vremea rozelor ce mor -/ Mor în grădini, și mor și-n mine"*.

Stilistic vorbind, *Rondelul rozelor ce mor* e caracterizat de un anume dinamism al vizualității, dat de frecvența foarte sugestivă a verbului, element gramatical prin definiție motoriu (*"mor", "au fost", "se sting", "se simte", "curg", "vine", "își pleacă"*). Toate aceste verbe sugerează, fără îndoială, ideea de curgere, de trecere, de evanescență a unui univers heraclitean, în care identitatea lucrurilor e greu de fixat iar tiparul fragil al ființelor se degradează progresiv. Nimic nu durează în această lume, nimic nu capătă formă, totul se dezagregă sub forța tiranică a timpului.

Epitetele, ce dau relief imaginilor poetice, sunt mai curând abstracte (*"întristător", "marea", "ușor"*), fapt ce imprimă de asemenea versurilor tonalitatea difuză, capacitatea de sugestie, ori de revelare a unor stări sufletești vagi, nedefinite.

Un spor de pregnanță a senzației agonice aflăm în ultimele versuri, în care tendința de hiperbolizare e mai accentuată, iar tăietura imaginilor lirice capătă un relief mult mai apăsător: *"Pe sub amurgu-ntristător/ Curg vălmășaguri de suspine./ Și-n marea noapte care vine/ Duiouse-și pleacă fruntea lor... -/ E vremea rozelor ce mor"*.

Ilustrativ pentru ultima perioadă a creației autorului, *Rondelul rozelor ce mor* conține atât elemente simboliste, cât și procedee parnasiene, într-o sinteză edificatoare pentru sensibilitatea poetică a lui Alexandru Macedonski.

“Rondelul rozei din Cișmegi”

Darul lui Macedonski de a preface în poezie tot ce atinge până să se străvede și în *Rondelul rozei din Cișmegi*, creație în care sunt vizibile toate trăsăturile liricii sale din ultima perioadă de creație: gustul pentru somptuozitate și livresc, cultivarea formei în ea însăși, frecventarea procedurii corespondențelor, reveria îndelungă în fața naturii privită ca obiect estetic etc.

Poezia face parte din volumul *Poema rondelurilor* din 1927 și impune în primul rând prin muzicalitatea sa, grea de sunete aproape oculte (*pembe, orgie* etc.) dar și prin revelarea sinesteziei ca normă a percepției universului. Tabloul rozelor e întrevăzut ca o dezlănțuire de culori dintre cele mai pasionale, într-o lume labirintică, absconsă, nedeterminată (“*oriunde*”) ce nu se lasă descifrată decât în regimul purificator al artei ori al visului cu contururi fluctuante, greu de prins în tipar raționalizant: “*De flăcări, de aur, pembé, argintate,/ Nebună orgie de roze oriunde,/ De bolți agățate, pe ziduri urcate,/ Și printre frunzișuri de pomi ce le-ascunde*”.

În strofa a doua sinestezia capătă o încărcătură livrescă. Expresivitatea cromatică a rozelor pare să aibă ponderea semantică a unor “ritmuri persane”, nuanțelor le corespund sunete de inefabilă desfășurare melodică, culoarea se însoțește de impresia de dinamism, tot mai accentuată. Toate acestea pentru a spori senzația de risipă a culorilor, miresmelor și sunetelor pe care ne-o oferă spectacolul acesta orgiastic al rozelor ce-și destramă ființa în nenumărate reflexe cromatice. E ca în lirica de sursă barocă, în care strălucirea, efectul spectacular, carnalescul imagistic nu sunt nimic altceva decât o prefigurare a sfârșitului, o abia presimțită senzație a agoniei ce cuprinde firea (“*Pe ritmuri persane în strofe-așezate,/ Melodic, coloarea, coloarei răspunde.../ De flăcări, de aur, pembé, argintate,/ Nebună orgie de roze oriunde*”).

Strofa finală transpune spectacolul natural în undele lipsite de consistență ale visului, alternând imaginea așa-zicând reală cu cea ipotetică. Între visul utopic și așezarea sa în real stă “*magul grădinei uitate*”, cel ce a imaginat întreagă această feerie de culori, sunete și ritmuri, toată această risipă de armonii din cele mai variate domenii

ale senzațiilor: *“Un neamț a fost magul grădinei uitate./ Răpit fu de visul cu tainice unde,/ Și dându-le viață ce-n suflet pătrunde,/ Lăsatu-le-a-n urmă, în roze-nchegate./ De flăcări, de aur, pembé, argintate”*.

Impresia de dinamism, de accelerare a ritmului e dată și de determinările multiple ale imaginilor (*“De flăcări, de aur, pembé, argintate”*), dar și de procedeul hiperbolizării la care poetul apelează adesea (*“Nebună orgie”*). *Rondelul rozei din Cișmegei* e încă o expresie a naturii transpusă în grilă estetizantă de primul nostru poet modernist.

“Pe balta clară”

Pe balta clară, apărută în volumul *Excelsior* (1895) e o poezie a chemărilor spre depărtări exotice, a rătăcirii în imaginar și a unui peisaj ambiguu, în care teluricul și acvaticul se împletesc până la indistinție.

“Domeniul simțurilor” (Tudor Vianu) e asimilabil aici cu o poetică a matinalului, transcrisă în versuri de o transparență indiscutabilă. Între cadrul exterior și cel interior corespondențele sunt multiple, după cum senzațiile dăpăță irizări abia intelectualizate. Dacă amurgul e momentul zilei ce favorizează suspendarea timpului real și intruziunea unui element cvasifantastic, momentul auroral, matinalitatea e un timp al expansiunii vitaliste și al proșpețimii de a trăi, un timp al suavității și al desenului delicat al lucrurilor și ființelor. Claritate, neprihană, acuitate a simțurilor, promisiune a înaltului și departelui – toate acestea se regăsesc din plin în poezia lui Macedonski. Pe de altă parte, se poate vorbi, și în această creație, de un fel de substituție a realului cu artisticul, ori măcar de o estetizare a realității, prin recursul la evocarea ușor mitizantă, dar și prin apelul la resursele imaginative ale visului, prin care e transcrisă halucinantă reînviere a naturii.

Evaziunea spre tărâmurii îndepărtate pe care ne-o sugerează *“barca molică”*, magia depărtării creează parcă o lume deposedată de repere, în care subzistă doar iluzia spațiului, un spațiu “atopic”, precum acela instaurat în oglindă sau în vis. Teatralitatea ușor mistificatoare a cuvântului evocator (*“albeți neprihănite”*, *“visul ce șoptea”*, *“crinii suavi”*, *“balta clară”*), narcisismul versului contras în ceremonial și magia senzitivă – toate acestea contribuie la impresia unui pelerinaj în imaginarul depărtării, dilatând dimensiunile spațiale și temporale și transferând datele realității într-un decor de spectacol interior, purificator și extatic. Stau mărturie, pentru toate aceste

remarci, versurile finale, în care predilecției pentru acvatic, pentru evanescența și metamorfoza *apei* – ca figură a imaginarului – îi corespunde și o revelare a interiorității, a unei identități ce-și află sensurile din îngemănarea trecutului și a prezentului ființei.

Acest paralelism exterioritate/interioritate, această punere în oglindă a lăuntrului și a lumii ar putea rezuma poezia la cele două versuri: cel inițial și cel final, versuri între care se dezvoltă o întreagă poetică a evaziunii și a departelui: "*Pe balta clară barca molatică plutea*" și "*Oh! Sufletul – curatul argint de-odinioară*". Între aceste două enunțuri lirice paralelismul este cât se poate de evident, versurile expunând, în fond, sufletul poetului oscilând între valorile propriei interiorități și realitatea dinafară, ușor mitizată și aceasta.

Poezia *Pe balta clară* mărturisește încă o dată înclinația lui Macedonski spre reverie și spre vis ca spațiu fluid al unei realități simbolice, arhetipale. Imaginile genezice și cele ce transpun liric mirajul depărtării nu fac altceva decât să întărească ipoteza unui poet artist, ce-și făurește viziunile nu atât din plasma lumii concrete, cât din resursele imaginarului mântuitor.

Receptare critică

"Dintre diversele teme, date ale conștiinței interioare care se modelează în opera poetică a lui Al. Macedonski, una își impune prezența cu o constanță inegalabilă. Ea constituie sâmburele creației, din care s-au dezvoltat particularitățile originale ale structurii sale lirice. Atât de ironizatul Macedonski este printre puținii la noi care și-au afirmat, cu riscul grav al trufiei și al ridicolului, *conștiința vocației magnifice*. Punctul esențial din care se aprinde gândirea sa poetică este uriașa considerație acordată *Poetului* și *Poeziei*, ca entități superioare, sacre. S-ar putea spune, exagerând minim, că scriitorul a întemeiat o mistică aparte a Poeziei, că, înlocuind pe Dumnezeu cu Poezia, a rămas pur în zona unei credințe habotnice. Și-a închinat viața acestui zeu tutelar cu o pioșenie fanatică, furioasă și agresivă, plângându-i în același timp să-și admită credincioșia, având orgoliul nemăsurat al *celui mai mare credincios*. El crede, exaltat, în «firile vizionare», în misiunea sfântă și în înălțarea spirituală a artistului, se arată copleșit de sentimentul unicității naturii poetice care nu poate trăi, conform destinului ei sublim, decât tensiuni paroxistice. Întreaga operă macedonskiană se adună în această exacerbată conștiință a meșianismului poetic".

(Dana Dumitriu, *Prefață la Al. Macedonski, Poezii*, p. 255)

“Al. Macedonski visează să schimbe poezia cum alții visează s-o scrie, și, lui, în fond, i se întâmplă cu mult mai rar să nu fie inovator, decât să nu fie poet. Starea normală a poetului pentru Macedonski este înnoirea. Și cu toate acestea el se pune mereu sub semnul tradiției, sub «înalta protecție a marei mișcări pe care a făcut-o Heliade, Alecsandri, Bolintineanu, Cezar Bolliac». Atașamentul față de trecut dezvăluie, dincolo de unele rațiuni polemice, sufletul vechi al lui Macedonski (...). Se poate afirma că Macedonski *se face pe sine*: nevoia de a schimba poezia e tot una la el cu a o scrie.

Un Macedonski *este*, un altul *devine*. Primul e versificatorul anacronic în stilul lui Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Bolliac, Alecsandri și chiar Conachi, înrudit temperamental cu Hasdeu din *Complotul bubei*. Al doilea e simbolist, înainte de a exista simbolismul, bacovian înaintea lui Bacovia, anghelian înaintea lui Anghel, instrumentalist sau parnasian. Primul e satiric, umanitarist sau declamator, iubitor de toate temele prozaice ale poeziei sociale de la 1848; al doilea e muzical și sugestiv, în stare de viziuni paradisiace, dar și infernale, trecând de la chinezăria delicată la imaginația somptuoasă. Primul folosește poezia pentru a se elibera de sarcasme, al doilea refuză poeziei orice alt scop decât frumusețea ei formală. Romantismul retoric al *Noptilor* se purifică în estetismul *Rondelurilor* (...).

Linia despărțitoare între vechi și nou taie în două pe Macedonski, dar Macedonski își asumă această metamorfoză neobișnuită, trăind-o ca pe propria lui metamorfoză, simbolizând un fenomen general într-un destin individual (...). Scindarea lui e un motiv permanent de neliniște: poetul visează să-și tranșească condiția sfâșiată. Zborul macedonskian simbolizează această mișcare de autotranscendere (...).

Macedonski e poetul devenirii, dar și al mirajului. Neliniștea, zborul lui Macedonski au prin urmare acest înțeles: poetul urmărește himera poeziei. Lui Eminescu poezia i se dă. Dar Macedonski trebuie s-o cucerească: pentru că lui poezia i se refuză”.

(Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, p. 7-11)

“Nimeni, poate, ca Macedonski, determinat în acest sens de întreaga sa structură, formație și condiție de viață, n-a formulat în termeni mai înalți și mai dramatici conflictul de mari proporții între idealitate și realitatea materiei; nimeni dintre scriitorii noștri n-a avut conștiința tragică a acestui antagonism de esență (...).

Macedonski străbate, cu aceeași intensitate, o serie întreagă și excepțional de bogată, de dualități și conflicte fundamentale. Alături de himeră și luciditate, apare elevația și prăbușirea, voința și

fatalitatea, vitalitatea și extincția, revolta socială și setea de liniște, evadarea și regresivitatea. Originalitatea poeziei și operei sale stă tocmai în această oscilare și «dialectică» interioară permanentă, insolubilă, dramatică, în contraste, tensiuni și alternanțe structurale, în clarificări supreme și ambiguități subterane, insidioase. Macedonski relevă o capacitate uimitoare de a trăi, apropia și contopi emoțiile și imaginile cele mai disparate și contradictorii ale existenței. Opera sa este străbătută de marea, de fluxuri și refluxuri puternice, de curenți alternativi, de răsturnări imprevizibile de situație. Totul înfuz, proiectat în perspectiva mirajului utopic, dar și a realității brutale, invincibile, printr-o trecere de la arderi sublimă, la prăbușiri înghețate, cum literatura noastră nu mai cunoaște exemple (...).

Macedonski are în felul său empiric, instinctiv, noțiunea genială a «disponibilității» și pe aceea existențială a «eșecului». Poetul explorează, experimentează, renunță, în pură «aventură» intelectuală. Într-un anume sens, întreaga sa existență este o demonstrație de «libertate» și de «rată». De la înălțimea visată a absolutului, atât viața, cât și opera par, la Macedonski, adevărate «înfrângeri» acceptate cu luciditate, în baza unei filosofii a «riscului» inevitabil. Conștiința poetului alege între multiple ipoteze, le trăiește pe rând cu cea mai mare intensitate, adesea nu poate decide, eșuează frecvent în «ambiguitate». Toată această problematică, fie cât de embrionară și de fugitivă, apare prin Macedonski pentru prima dată în literatura noastră”.

(Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, p. 731-737)

“Macedonski este în chip preponderent un vizual. Deși în lumea senzorialității lui sunetele nu sunt cu totul absente, și într-o poemă ca *Mănăstirea* este evidentă tendința de a împerechea vizualitatea cu audiția, ochiul este organul prin care poetul trăiește mai puternic (...). Vizualitatea lui Macedonski a rămas tot timpul aceea a unui artist plastic. Lumea văzută nu-l interesa atât pentru valorile ei de expresie, cât pentru simplele ei valori plastice (...). Am spune că vizualitatea lui Macedonski este atitudinea unui amator rafinat, pasionat de forme și culori pe care le studiază cu un fel de minuție caracteristică. Formalismul estetizant nu este absent din atitudinile literare ale lui Macedonski.

Această modalitate a viziunii sale explică afinitatea poetului pentru lucruri, mai ales pentru obiectele de artă cântate cu o pasiune care este a estelui. *Vusul* sau *Rondelul cupei de Murano* sunt poezii dintr-o speță nereprezentată în literatura noastră până la Macedonski (...).

Cine studiază arta poetică a lui Macedonski înțelege că evocarea și descripția nu istovesc mijloacele foarte complicate ale acestui artist. Totalitatea acestor mijloace cunoaște două mari compartimente, dintre care unul este al evocării vizuale, celălalt al magiei verbale. Poetul este cel dintâi în literatura noastră care a ajuns în chip conștient la principiul că poeziei îi aparține domeniul simțurilor (...).

Poezia simbolist-instrumentalistă aducea într-acestea o altă estetică. Formula aceasta nu aspira către plasticitatea versului, ci înspre sugestia muzicală pe care adevăratul poet știe s-o comunice prin sunete și ritmuri alese cu bună știință și abilitate (...).

Dar cel mai frecvent printre procedeele muzicale ale lui Macedonski este refrenul. Refrenul domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziilor lui Macedonski, virtutea lor desfășurătoare și obsedantă. Interesantă ar fi de urmărit și structura *Noptii de decembrie*, căreia multe împletiri ale refrenurilor sale îi dau caracterul unei adevărate bucăți simfonice. Tot prin procedeul refrenului sunt construite *Rondelurile*".

(Tudor Vianu, *Opere*, 2, p. 521-538)

Bibliografie

Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, EPL, București, 1967; **Adrian Marino**, *Opera lui Alexandru Macedonski*, EPL, București, 1966; **Dumitru Micu**, *Modernismul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1984; **Nicolae Manolescu**, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996; **Livius Ciocârlie**, *Negru și alb. De la simbolul romantic la textul modern*, Ed. Cartea Românească, București, 1979; **Tudor Vianu**, *Opere*, vol. 2, Ed. Minerva, București, 1972; **I. Negoțescu**, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991; **Dana Dumitriu**, *Prefață*, la volumul *Al. Macedonski, Poezii*, Ed. Minerva, București, 1972; **E. Lovinescu**, *Scrieri*, I, EPL, București, 1969; **Daniel Dimitriu**, *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*, Ed. Junimea, Iași, 1988.

ȘTEFAN PETICĂ

Ștefan Petică a fost socotit de unii critici drept primul poet simbolist autentic din literatura română. De altfel, el nu e doar un practician al esteticii simboliste, ci și un teoretician, destul de exersat. Un studiu

precum cel intitulat *Poezia nouă* e edificator pentru disponibilitățile teoretice ale autorului, pentru informația sa și, în același timp, pentru modul de a o pune în pagină. Petică crede, de pildă, că simbolismul e de extracție engleză, pornind din Shelley și fiind influențat de prerafaelism: "*Shelley a înrăurit mult. ca concepție artistică, asupra lui John Ruskin și acesta, în frumoasele studii asupra artei, a determinat o întreagă mișcare simbolică în pictură, care s-a întins în curând și la poezie, puțin timp după ce scrierile lui Rio asupra artei ombriene și romane, făcuse cunoscut lumii deliciosul prerafaelism mistic*".

Sensibilitatea lui Ștefan Petică e una în descendență eminesciană, în privința tiparelor prozodice, a reprezentărilor imagistice, dar și în ceea ce privește frecventarea unor termeni poetici de o mare putere de sugestie. În primele poezii ale sale, eminescianismul ține și de cadrul liric (peisajul nocturn, interiorizarea viziunii) dar și de stările afective puse în vers: nostalgia, sentimentul iubirii așezat în modulație elegiacă, melancolia apăsată ("*Ochii mari și melancolici/ Triști de visele duioase,/ M-au privit odată dornici/ De sub gene mătăsoase*").

Chiar dacă a preluat unele tonalități eminesciene, Petică nu e însă pur și simplu un epigon al lui Eminescu, ca atâția alții. Dacă la autorul *Luceafărului* predilecția pentru cadrul de natură rustic, cu accent ușor bucolic e extrem de limpede, Ștefan Petică introduce în poezie un alt decor, decorul citadin, cu parcuri, havuzuri, grădini, ghitare, orgi, pianine, viori, așadar un cadru poetic mai intelectualizat și cu un grad mai mare de interiorizare.

Lumea întreagă e percepută muzical, din perspectiva armoniilor pe care universul le provoacă, a acordurilor dintre senzații pe care le privilegiază alcătuirile cosmosului. Iubirea însăși e imaginată în virtutea armoniilor muzicale și a corespondențelor senzoriale, în timp ce figura femeii e evocată cu o putere de sugestie uimitoare, în versuri ce își așază parcă în abis propria muzicalitate: "*Femei cu flori de sânge în păru-ntunecat,/ Femei cu flori aprinse trecură pe-noptate/ Și pașii lor de umbră pe căi nemaiumblate/ Sunară triști ca viersuri din cântecul uitat*".

Având mereu conștiința imperfecțiunii lumii în care trăiește, ca și a inaderenței la scopurile sale meschine, Ștefan Petică își construiește viziunile lirice din perspectiva unui ideal estetic superior, plasat în absolut. Estetismul unor poeme ale lui Petică provine nu doar din calofilie, din metaforele marcate de rafinament și expresivitate dar și din cultul ideii de frumos în sine, din aspirația de a găsi, în relieful lumii, sugestii ale absolutului.

Arhitectura elaborată, rafinată a versului e dovada virtuozității lirice, a talentului poetului de a sugera stări sufletești din speța inefabilului. Tristețea eului liric e desenată în imagini preraphaelite, de o delicatețe extremă, în care liniile și culorile se preschimbă în nuanțe infinitezimale iar sunetele se estompează, în ecouri din ce în ce mai depărtate, până la extincția finală a oricărei sonorități: *"Am palida tristețea a apelor ce plâng/ Pe igheabul clar și rece al albelor fântâni/ Sculptate-n întuneric de meșterele mâini./ Am palida tristețea a apelor ce plâng./ Adâncul întuneric se-ntinde ca-ntr-un vis/ Și nici o licărire în zare nu s-arată./ Vestind speranța pală ce tulbură și-mbată./ Fântâna e o noapte, tăcerea un abis"*.

Nu se poate nega faptul că poezia lui Ștefan Petică e una puternic subiectivizată, în care eul capătă o pondere indiscutabilă. Sentimentalismul său însă nu decade în afectivitate goală, ci e, mai curând, unul intelectualizat, astfel încât încărcătura emotivă suferă complicații și rafinări livești. Alteori, sensibilitatea poetului se dezagregă, suferința capătă un accent tot mai apăsător, iar notarea stării de nevroză îl anticipă adesea pe Bacovia (*"Nu spune o vorbă, ci mută,/ În brațele-i albe îl strânge,/ Îl mângâie tristă,-l sărută,/ Sărută-n neștire și plânge"* sau *"Le-ngălbenește fața luna/ Cu dureroasa-i poezie;/ Ei dorm mai strâns ca totdeauna/ Și plâng în somn fără să știe"*).

Muzicalitatea poeziilor lui Petică e una născută din tonalități elegiace și dintr-o expresivitate uneori reținută, alteori spasmodică, dezarticulată, în care elocvența sonorității e înlocuită cu incantația înfiorată de feeria tăcerii ce se presimte dedesubtul sunetului muzical.

De altfel, nu de puține ori, în versurile acestui poet regăsim o apropiere a muzicii de elementul acvatic – două ipostaze ale aceleiași senzații de evanescență, de trăire într-un univers armonios, de o muzicalitate erotizantă.

Apa și muzica, expresii ale metamorfozei perpetue, ale mișcării și nestatorniciei, reprezintă elemente ale unei nevoi de superioară ordine a elementelor pe care o resimte eul liric, rezumând în sine o ambiguitate de stări sufletești, de la visarea ce închide lucrurile într-un contur halucinant, până la melancolia ce trasează ființelor și obiectelor un halou de tragism nedefinit, neexprimat cu totul: *"Și flautul magic vorbe: tremurată/ O notă stângace sălta peste clape/ Ca vocile stinse în murmur de ape/ Și-ncet simfonia căzu întristată"*.

Considerând că frumusețea reală e una coruptă, *"stricată, pângărită și batjocorită de capitalism"*, poetul crede că *"poezia nouă"*, simbolistă, poate, prin mijloacele sale specifice (muzicalitatea,

sugestia, intuirea corespondențelor și armoniilor dintre lucruri, simbolul, apelul la universul visului) să ofere spații compensatorii, expresii ale unei nevoi de frumos autentic și de extaz al estetismului. Din această ripostă la adresa unor realități înconvenabile, prozaice, lipsite de așezare, se naște și dorința lui Ștefan Petică de a adera la mișcarea modernistă. De altfel, poetul vede în modernism *"o cugetare mai subtilă, o psihologie mai adevărată, o formă mai corectă"*.

Atracția pentru mișcarea preraphaelită nu e mai puțin semnificativă pentru lirica lui Ștefan Petică, poet al armoniilor pure, al sensibilității de intensă claritate a afectelor și tiparelor prozodice. Figurile reprezentate liric sunt, în acest sens, dematerializate, private de pondere terestră, de o suavitate extremă: *"Fața pală ca petala/ Rozelor de primăvară/ Se-nclină cu ideala/ Rafaelica fecioară"* sau *"Sfânta botticelliană/ E-adorata și-al meu vis./ Ca o fragedă liană/ Într-o rugă s-a deschis"*.

Poet nu îndeajuns cunoscut de cititori, nu îndeajuns de frecventat de critica literară, Ștefan Petică se încadrează în estetica simbolismului prin cultivarea muzicalității reieșite din sonoritățile cuvintelor, prin capacitatea de a sugera stări de spirit imponderabile, prin armonia viziunii, dar și prin ecourile elegiace ce se întrezăresc, nu puține, în versurile sale ce continuă – unele – pe Eminescu și prefigurează – altele – pe Bacovia.

"Cântec uitat"

Sensibilitatea senzitivă și muzicală a lui Ștefan Petică nu e nicăieri mai acut prezentă decât în acest poem în proză în care o experiență muzicală e transpusă în tonalitate nostalgică. Sunetele reconstituie, în armonia versurilor, fragmente de trecut, ele "spun" o poveste, sugerează o atmosferă de mister și voluptate în care eul poetic se angrenează cu toată priza sa la inefabilul cadrului nocturn și cu toată atracția spre abisurile sufletului. Ceea ce surprinde cu adevărat e capacitatea poetului de a sugera, delicat și imperceptibil, arhitectura muzicii, prin senzații motorii de o tulburătoare concretețe, dar cât de diafane totuși: *"...Și coardele vorbiră prelung și trist. Eu n-aș fi voit să le ascult, căci știam bine amara durere care zăcea în glasul lor, dar ele suspinara așa de rugător și notele se tânguiau așa de sfâșietor, încât am rămas pe loc, ca și când mi-ar fi fost ochii prinși de așezarea ucigătoare a unei prăpăstii. Iar coardele vorbiră prelung și trist. O notă stângace sălta tremurând ca o umbră ce se mișcă fantastică într-o alee umbrită de trei negri în noapte. Noapte de vară!"*.

Imaginația poetului trasează apoi, în penița diafană a unui acuarelist, un peisaj feeric, născut parcă din acordurile muzicii, un peisaj cu contururi de extremă delicatețe descriptivă, în care cititorul e atras ca un miraj nu de lucrurile însele ci, parcă, de umbra lor părelnică, de vraja inconstanței lor iluzorii. Între armonia muzicii și armonia naturii se instaurează un acord deplin, o corespondență ce trădează unitatea și coerența cosmosului întreg: *“Cărarea se desfăcea albă și prăfuită ca un pod de argint peste pământul adormit. Copacii stăteau nemișcați ca niște copaci fermecați de poveste veche și luna părea prinsă pe imensa boltă albastră. Câmpul se întindea ca un strat de flori albe, și în toată această magie strălucită și ciudată a nopții numai umbrele negre ale teilor își lăsau dulcele lor mister ca un vis duios peste o serbare veselă. Și coardele spuseră prelung și trist povestea înainte. O notă ușoară sălta zglobie ca o rază de lună furișată prin frunzișul des al ramurilor. Ramuri întinse peste un drum de visuri!”*.

Finalul poeziei *Cântec uitat* nu e mai puțin relevant pentru forța poetului de a evoca o atmosferă, de a reda un peisaj revolut, de a indica o stare sufletească prin mijlocirea metaforelor ușor calofile și a epitetului afectiv. *“Grădina”, “madona”, “templul”* sunt realitățile părelnice, simbolice, insuflate de visul poetic și himeric al unui eu liric pentru care refugiul în trecut și în sacralitate constituie un spațiu compensatoriu iar muzica o himeră consolatoare: *“Și coardele spuseră prelung și trist povestea înainte. O notă suavă se înălța lin ca o față de madonă melancolică într-un templu curios. Grădina era un templu, și madona avea ochi mari și visători, iar părul îi cădea peste umeri ca o mantie regală. O, notele triste, o, madona părăsită, o, cântecul uitat!”*.

Poezie de evocare și de sugestie, *Cântec uitat* impune prin puterea poetului de a sugera o stare de spirit, dar și prin armonia reprezentărilor lirice.

“Când vioarele tăcură”

Premisa de la care pornește Petică în această poezie e cea a primordialității necuvântului și nespusului în fața a ceea ce deja a fost enunțat. Aderența la poetica simbolistă e dusă de poetul român la limite mallarméene. Să zicem. Înțelesul poemului, al “cântului” nu e dat de nimic altceva decât de absența sunetului, a melodiei. Tăcerea e infinit mai sugestivă decât sunetul, oricâtă muzicalitate

și armonie ar ascunde în el, pentru că în tăcere există virtualitatea oricărei melodii, există potențialitatea unei infinități de cântece, de sunori, de întruchipări ale lumii în cuvânt. În tăcere e un "mister" orgiastic, o lipsă de limite, o de-grănițuire a ființei și a lumii ce se regăsesc unite în acordurile infinit repetate ale absenței, ale golului.

Dacă universul nu e decât "*un défaut dans la pureté du non-être*", cum proclamă Valéry, atunci trebuie să concedem că și muzica nu e decât una dintre posibilele metamorfoze și ipostaze ale sunetului, un avatar dintr-o infinitate de melodii posibile. Imaginile absenței, ale neantului sonor, ale golului conferă o notă de mister și de inefabil, căci, în "*nota sfântă care piere*" găsim ascunse "*tragedii tănuite*" și "*vise moarte-n floare*": "*Cântarea care n-a fost spusă/ E mai frumoasă ca oricare;/ Misterul ei e o beție/ De voluptuoasă-ndurerare.// În nota sfântă care piere,/ În tremurările sfioase/ A unor rugi de Magdalene,/ Curg clare lacrimi prețioase,// Dar în cântarea fără nume/ Ascunsă-n negrele vioare/ E-o tragedie tănuită;/ Plâng albe vise, moarte-n floare*".

Poezia e structurată pe un limpede paralelism muzică/ stare afectivă, paralelism ce traduce atât capacitatea armoniilor muzicale de a deștepta în suflet trăiri și emoții dintre cele mai diverse și mai subtile, cât și darul simțirilor umane de a fi transpuse în melodie, de a renaște sub forma artei sunetelor. "*Negrele vioare*" pun, prin "*tristețea lor neprihănită*", în suflete "*o mistică înfiorare*". În ele se află "*chemări*", nostalgii, dar și o "*tortură necunoscută*" care e "*suprema poezie*".

Muzica declanșează astfel în suflete nostalgia unor timpuri apuse, chemări spre ținuturi necunoscute, doruri și suferințe neștiute, acorduri afective misterioase, ce mistuie conștiințele și înflorează memoria sensibilă a eului liric ce-și obiectivează aici trăirile, sub masca unei impersonalități meditative: "*Și cel merit să ducă dorul/ Cântărei sfinte și alese/ Își simte inima cuprinsă/ De suferinți neînțelese.// În flacăra nemistuită/ S-aprinde sufletul și arde/ Și moare dornic de misterul/ Cântării stranii de pe coarde.// Ah, când în inimi zbuciumate/ Orice dorințe-ncet se curmă,/ Zdrobiți vioara fermecată:/ Grozav e cântecul din urmă!*".

Misterul muzicii, vraja cântecului nespus ori a melodiei ce tocmai și-a consumat acordurile, sugestiile de armonie și sacralitate încrustate în trupul sunetului – sunt ideile-cheie ale poeziei lui Ștefan Petică, poate cea mai reprezentativă creație a sa.

“Moartea visurilor”

Moartea visurilor e o poezie în care se confruntă două orientări diferite; pe de o parte, avem de a face cu o atmosferă romantică, marcată de sentimentul damnării, al pornirilor demoniace și al iubirii tragice, atmosferă pliată însă pe o sensibilitate specific simbolistă. Dacă la nivelul recuzitei tematice, a toposurilor lirice romantismul poeziei e greu de eludat, în schimb, prin muzicalitatea interioară a versurilor, prin senzitivitatea desenată în metafore gracile, poezia are valențe simboliste de netăgăduit.

Cadrul ce fixează datele imaginarului poetic e marcat de prezența “*turnului fermecat*”, a “*negrilor ruine*”, în care se consumă un “*vechi păcat*”. Ruinele sunt, și la Ștefan Petică, însemne ale vremii trecute, hieroglife ale unei istorii revoluate, ce nu se lasă descifrate cu ușurință, în timp ce chiar versurile par “*ciudate și streine*”, ele nemaieexprimând cu claritate și fidelitate afectele eului liric: “*Noi stam cântând în noapte în turnul fermecat/ Ce-și nalță fruntea sură din negrile ruine,/ Iar versurile noastre, ciudate și streine,/ Deși voiau să rădă, plângeau un vechi păcat*”.

În strofa a doua putem afla o anume inadecvare între ambianța grea, apăsătoare, neprielnică a exteriorității și seninătatea ce animă eroii lirici, uitarea la care se dedau aceștia în “*tragicul palat*”. Singurătatea, alt topos al romantismului, dar și al simbolismului, e una împărtășită, iar natura, întreagă pare o carte tainică, cu semne neînțelese și cu mistere de nedeslușit: “*Stam singuri, și cum cerul greoi și-ntunecat/ Părea o carte veche cu taine sibiline,/ Noi glasul ridicarăm în cântece senine/ Chemând uitarea sfântă în tragicul palat*”.

În totul, poezia se remarcă prin minuțiozitatea cu care poetul construiește o atmosferă, un cadru liric în care sunt fixate trăiri grele, contradicții, adesea de neînțeles. E o atmosferă tulburătoare, de sugestie incantatorie și vrajă aproape mistică în care lucrurile nu spun parcă nimic prin ele însele; dimpotrivă, obiectele și ființele comunică un sens aflat dincolo de ele, o semnificație tainică ce le transcende ființa efemeră și le conferă o nouă identitate, ce ține mai mult de logica oniricului decât de aceea diurnă: “*Bătând din aripi grele, trecu grozava noapte,/ Plutind demoniacă în valuri lungi de șoapte,/ Iar jos, zăcând în umbră, stau roze la picioare./ Păunii sub arcade, visând plângeau în somn,/ Și rozele păliră ca albele fecioare/ Ce mor chemând zadarnic al visurilor domn*”.

Poezie de atmosferă, de un lirism ușor retoric și cu vibrație afectivă obiectivată, *Moartea visurilor* adună laolaltă elemente romantice și simboliste, trădând eterogenitatea inspirației lui Ștefan Petică.

Receptare critică

“Când nu sunt de-a dreptul muzicale, reprezentările rămân, oricum, vapoaze, diafane. Frenetic admirator al lui John Ruskin, Petică face poezie preraphaelită (...).

Obsesia parfumurilor e un aspect al înclinației spre tot ce e subtil, delicat, rar – emanație a unei sensibilități care a suferit zguduiri, ostenită, bolnavă. Prin starea ei maladivă, îndeosebi, se diferențiază simțirea lui Ștefan Petică de aceea a lui Eminescu. E o simțire parțial dezarticulată sau care se dezarticulează repede, cade în delir (...).

Întreaga poezie a lui Petică trădează o senzualitate spasmodică. Senzualitatea unui fizic. Însă poetul își intelectualizează obsesiile. Acestui scop servesc toate procedările pe care le-am remarcat. La cele notate s-ar putea adăuga făurirea de imagini surprinzătoare prin asocierea neașteptată a unor realități din sfere îndepărtate, adesea contrastante. Pe strune, *“degetele fine în umbră sclipitoare/ Păreau că niște clape de fildes, ridicate/ Pe flaute de aur”*. Un *“parfum subtil de hiacint/ Își lasă aripi albe pe pală suferință”*. O *“dalbă poemă”* se încheagă *“din note cântate în imn de lumină”*. În dureroasă agonie, *“pale flori înfiorate”* *“par niște sfinte torturate”*. Creată în imagini ca acestea, emoției i se pune chenar de aur, ce prefăce durerea în podoabă, spre a folosi o metaforă eminesciană. La stilizarea, la estetizarea simțămintelor conlucrează și reminiscențele livești (evocarea poveștii lui Tristan și a Isoldei, a *“nimfelor goale și rozalbe”*), imaginile exotice, anumite procedee tehnice, precum repetarea primului vers sau refrenul. Prin ansamblul de mijloace utilizate, Ștefan Petică, poet al iubirii, mai ales, ajunge să ridice sentimentul în sfere în care dragostea se transformă în abstracțiunea ei. Nu e o iubire trăită iubirea cântată de Petică, ci o idee de iubire, o obsesie a iubirii, mistuitoare”.

(D. Micu, *Literatura română la începutul secolului XX*, p. 249, 250, 251)

“Frumusețea reală, concretă, fiind «stricăta, pângărită și batjocorită de capitalism», dezabuzatul Petică speră să descopere în simbolism frumusețea ideală, compensatoare, prin intermediul visului. Germanii Hugo von Hofmannsthal și Stefan George, pe care-i cultivă, îl impresionează prin capacitatea de iluzionare. Estetismul, echivalent al simbolismului, ar fi o ripostă la adresa urâtului din societatea contemporană (...).

Damnat etern, poetul are conștiința imperfecțiunii, idealul ținând de inefabil: *«Cântarea care n-a fost spusă,/ E mai frumoasă ca oricare»*,

- iată concluzia. Muzica lui Wagner și lirica lui Maeterlinck, «*de o întunecată durere*», acaparează sensibilitatea solitarului, care aspiră la virtuozitatea unui *bel canto* violonistic. Precum Cavalerul negru din propria-i piesă (*Solii Păcii*), Ștefan Petică e un căutător de absolut, consumat de «tortura arzătoare a nopților», febril și anxios (...).

Intellectualizat, sentimentalismul lui Petică relevă o tensiune interioară pe care jocul de «*grații albe*» o diminuează prin abuz de cochetărie. Eroarea poetului a fost de a persevera în variante, inevitabil diluate, încât, cu toată perfecțiunea fragmentară, impresia ultimă e de sațietate. Aluziile la «*doină*» și «*vrăjita adiere din vechii tei moldovenști*» nu modifică perspectivele unei poezii orientate spre universal. Rusticul Petică e un rafinat, atras de «*negre pianine*» și parfumuri, natura însăși chemându-l cu glas de «*orgă obosită*».

(Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, p. 365, 367, 368-369)

Bibliografie

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, Ed. Junimea, Iași, 1970; D. Micu, *Literatura română la începutul secolului XX*, EPL, București, 1964.

DIMITRIE ANGHEL

Dimitrie Anghel ilustrează – ca puțini poeți români, de altfel – aspirația esențială pentru “viața ca artă”. Estetismul său, de necontestat, se conjugă cu o veritabilă conștiință a scrisului, ce a dat operei sale amprenta sa individualizatoare. Eminescian în creațiile de început, Anghel e un poet ce a cunoscut, direct de la sursă, în parte, atmosfera literaturii simboliste, intrând apoi în cercul revistei *Sămănătorul*.

Volumul de debut din 1905, *În grădină* pune la o laltă vocația ordonării și construcției imaginilor poetice, cu voluptatea senzorială a unui decadent aproape tipic, a unui eu liric ce-și distilează cu acuratețe simțurile și se complăce, în același timp, în sinestezii rafinate. Culori, miresme și sunete vibrează grațios-elegiac în aceste poeme “de interior”, ce au cu adevărat un aer de “seră”, devitalizate puțin, înscrise într-o ordine a calofiliei și a livrescului într-o mult mai mare măsură decât într-o ordine a naturalului, a biograficului frust.

Chiar dacă ecourile romantismului minor mai sunt de găsit în anumite creații, totuși versurile lui Dimitrie Anghel își mențin pregnanța expresivă, măcar prin punerea în cadru a imaginilor poetice, prin structurarea senzațiilor într-un decor al solitudinii și decadenței. Întâlnim la Dimitrie Anghel, ca și la Bacovia, de altfel, un anume gust pentru decuparea unui spațiu preferat, a unei atmosfere privilegiate, viziunea artistică fiind una contemplativă, de o limpiditate aproape clasică și de seninătate afectivă.

“Grădina” lui Dimitrie Anghel are toate trăsăturile unui peisaj ordonat cu rafinament, un spațiu aproape artificial, în care fantezia poetului închipuie tablouri de o finețe senzorială foarte limpede, sau feerii ușor truate ce ne conduc spre un gust liric marcat de jocul manierist aproape al nuanțelor și corespondențelor simboliste.

Tonalitatea elegiacă a unor poeme e rezultatul unei viziuni contemplative, ce cultivă senzația decorativă și în care dramatismul e atenuat până la limita semitonului, preschimbat în voluptate estetică sau estetizantă.

Volumul *Fantazii*, din 1909, nu se mai caracterizează prin aceeași coerență de ton și aceeași unitate de atmosferă. Ecourile lecturilor romantice și simboliste se contopesc aici într-o poezie a peisajului marin, ce trimite aproape explicit spre o lirie a avântului spre transcendent, spre dezmărginirea ființei. De aici poate rezulta și ideea că “fantezismul” lui Anghel e presupus de o puternică facultate imaginativă, emanație a unei conștiințe ce trăiește – extatic – în lumea propriilor plăsmuiri. Sunt imaginate aici case albe din nord, transparente și delicate peisaje marine, transcrise prin prisma sentimentelor sau din unghiul unei rîmămorări, cu o remarcabilă atenție la detaliu. Coexistă, de fapt, aici o structură romantică și o tonalitate decadentă. Datorită acestei mixturi putem considera că poetica lui Dimitrie Anghel e una de tranziție, una a intervalului, ce renunță încet-încet la modalitățile romantismului și anunță modernismul poetic românesc.

Mai trebuie menționat faptul că Dimitrie Anghel a scris poezii și în colaborare, a tradus și prelucrat din lirica populară a altor popoare sau din poezia romantică și simbolistă. De remarcat și cronicile rimate, scrise în colaborare cu Șt. O. Iosif, strânse în volumul *Cireșul lui Lucullus* (vol. I – 1908; vol. II – 1910) și care se caracterizează prin sarcasmul mimat și prin verva parodică, dar și prin aerul vag teatralizant, spectacular.

Proza lui Dimitrie Anghel (*Povestea celor necăjiți, Triumful vieții, Oglinda fermecată*) se revendică de la condiția estetică a schiței și a

pamfletului, dar are și trăsături ale eseului cu iz de parabolă. Se remarcă aici rafinamentul compozițional și stilistic, scriitorul pornind de la datele efemere ale unor circumstanțe existențiale spre făurirea unei viziuni artistice. Elementele de modernitate ale prozei lui Anghel țin mai ales de simțul său pictural, de apetența pentru materialitatea lumii, de verva polemică a enunțurilor și de eleganța frazelor.

Se poate spune că opțiunea și vocația pentru modernitate îi conferă lui Dimitrie Anghel postura unui precursor, a unui deschizător de drumuri în cadrul simbolismului românesc.

“În grădină”

Poezia **În grădină** a apărut în volumul omonim, tipărit în februarie 1905. Geneza volumului, ca și predilecția poetului pentru lumea mirabilă a florilor e explicată într-o pagină de proză (**Povestea celor necăjiți**). Aflăm aici întreaga poetică a lui Anghel, alcătuită din delicatețe și catifelare a impresiei, din voluptate senzitivă și miracol al desenului de o plasticitate tulburătoare: *“Eu mi-alesesem lumea florilor, căci în lumea lor mi-am petrecut copilăria. Mi-aduceam aminte de grădina minunată unde am trăit, de murmurul sonor al șipotului, de freacățul arborilor, de toată risipa de petale ce o împrăstie necurmat vântul. Îmi aminteam simpatiile pe care le aveam pentru unele flori și antipatiile nejustificate pentru altele. Pentru mine miresmele erau gândurile lor tainice, felul lor de a vorbi, și eu aș putea ghici pe întuneric, noaptea, când e mai puternic mirosul lor, ce floare anume mi-l trimete, și mai târziu toate amintirile acestea s-au redeșteptat și m-au chinuit, și asemuirea strălucirii lor am căutat-o în cuvinte, în alcătuirea minunată a petalelor ce formează o roză, ori un crin, am căutat s-o redau în strofe”*.

Poezia **În grădină** e semnificativă pentru capacitatea poetului de a trăi și re trăi emoțiile, de a figura dar, în același timp, și de a transfigura o anume realitate. În fond, predilecția lui Anghel pentru spațiul grădinii vine, poate, dintr-o frustrare ori dintr-un complex, mai mult sau mai puțin psihanalizabil. E vorba de o teroare a poetului în fața realului constrângător, de o inhibiție în fața concretului banal ce-l conduce pe acesta la refugiul în spațiul securizant al grădinii. Grădina are așadar rolul și funcția unui loc privilegiat (*locus amoenus*), compensator și protector, în care trăirile sunt depline iar sufletul e covârșit de frumusețea și armonia culorilor, miresmelor și formelor.

Evident, e vorba de un spațiu transfigurat, prin intermediul personificărilor, al comparațiilor, al epitetului cu tentă metaforică și al

epitetului personificator: *"Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alintă gânduri blânde.../ Ce iertător și bun ți-e gândul, în prejma florilor plăpânde!/ Râd în grămadă: flori de nalbă și albe flori de mărgărint,/ De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint.// Sfloase-s bolșile spre sară, și mai sfioasă-i iasomia:/ Pe fața ei neprihănită se-ngână-n veci melancolia/ Seninului de zare stânsă, și-n trandafiri cu foi de ceară/ Trăiesc mahnirile și plânge norocul zilelor de vară"*.

Atracția pentru universul floral vine, în același timp, dintr-o pasiune a picturalității dar și dintr-o vocație senzitivă, pe care poetul și-o asumă în totul. În fapt, miresma florilor e cea care instaurează o legătură, o comuniune adâncă între trecut și prezent, reînviind gânduri, gesturi, trăiri. *"Chipul bălan"* ce apare fulgurant în spațiul simbolic închipuit de memoria afectivă a poetului sugerează o iubire efemeră, în versuri în care e încrustată o dureroasă nostalgie.

Limita atât de fragilă dintre clipa de atunci și clipa de acum e străbătută de gestul ruperii florii roșii, gest în care putem afla atât conotații ale dăruirii erotice, cât și sugestii thanatice. *"Sângele"* e, aici atât un simbol al durerii, al suferinței, dar și al pasionalității. De altfel, e limpede că ultimele două strofe, spre deosebire de primele două, conturează, în arhitectura amplă a versurilor, un spațiu simbolic, mitizant, al universului lăuntric, trezit la viață de universul exterior al grădinii, al florilor cu trupuri atât de fragile, de subtile și de personalizate: *"Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă:/ Parcă-mi arunc-o floare roșă o mână albă de fantasmă,/ Și-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger și se stânge.../ De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sânge.// Ca nalba de curat odată eram, și visuri de argint/ Îmi surâdeau cu drag, cum râde lumina-n flori de mărgărint,/ Și dulci treceau zilele toate, ș-arar dureri dădeau ocoale.../ Ah, amintirile-s ca fulgii rămași uitați în cuiburi goale!"*.

Îmbinând detaliile concrete cu semnificația de larg ecou afectiv, atașând însușirilor florilor sensuri morale, Dimitrie Anghel pune în evidență, în fond, țesătura de corespondențe intime din care e alcătuită natura, inextricabilul mecanism al devenirii universale ce se regăsește atât la nivelul lumii naturale, cât și la nivelul lumii lăuntrice.

Poezia *În grădină* e structurată în versuri de mare amplitudine, de 18 silabe, în ritm iambic și într-o tonalitate elegiacă, dată de sentimentul timpului ireversibil ce se degajă din unele construcții metaforice, dar și din ansamblul textului. Impresionează aici muzicalitatea interioară, discretă, dar nu mai puțin învăluitoare, senzația de armonie și de sensibilitate acută la detaliu ce caracterizează poetica lui Dimitrie Anghel.

“Metamorfoză”

Numindu-l pe Dimitrie Anghel un “*elegiac duios*”, Șerban Cioculescu pune accentul asupra însușirii poetului de a transcrie cele mai subtile stări afective în registru melancolic, notând nu conturul apăsător al lucrurilor, ci detaliul infinitezimal, latura lor de umbră și de mister, sugestivul halou de idealitate ce adăstă îndărătul ființelor și obiectelor celor mai banale.

Metamorfoză face parte din volumul *Fantazii* (1909), volum în care sfera floralului și a decorativului e lărgită spre dimensiunile simbolului și spre fiorul fantastic. În *Fantazii* simbolismul lui Anghel se vădește parcă mai accentuat, mai programatic, prin sondarea datelor universului citadin, prin sugestiile livești ori prin apelul la simbol.

Metamorfoză e “povestea” unui vis. Poetul visează, îmbătat de aroma crinilor că se încorporează într-unul dintre aceștia. Starea de visare, de somnolență, de fluctuare a contururilor obiectelor e trasată de poet prin cuvinte ce transmit suavitățile, indecizia formelor, lipsa de pondere a trăirilor și senzațiilor. Nu e întâmplătoare predilecția autorului pentru această floare aristocratică, de o prestanță regală, ce-și risipește somptuozitatea în faldurile miresmelor grele și ale culorii de o puritate absolută.

Transpunerea în spațiul visului e, în fond, un refugiu în idealitate al unei conștiințe frustrate, alienată de o realitate inadecvată, abuzivă. Visul e, pe de altă parte, și o regăsire a originarității ființei, pierdere a ponderii și corporalității și, totodată, imersiune în spațiul genezic al identității și unității tuturor ființelor, al coincidenței contrariilor și al desăvârșirii. E locul metamorfozelor continue și al metempsihozei, al transmigrării sufletelor pe care o sugerează chiar poezia lui Anghel: *“Vroind să uit, pe-o seară dulce lăsasem să m-adoarmă crinii.../ Și se făcea că fără voie trăiam acum o viață nouă:/ Eram și eu un crin ca dânsii, și-n dezmiertările luminii/ Îmi întindeam voios potirul să prind o lacrimă de rouă.// Visând trăiam cu ei acum, și-atât de alb eram sub lună,/ Încât abia scriam o umbră când m-alinta șăgalnic vântul;/ Dar tihnă se făcuse-n mine și caldă inima și bună,/ Că reveneam sub altă formă, să-mpodobesc și eu pământul”*.

Ieșirea din lumea benefică a visului și reintrarea în spațiul concret are semnificația unei traume, a unei rupturi dureroase de idealitate și originaritate. Moartea crinului e una ritualică, ce ține de trecerea dintr-un regn în altul, un prag inițiativ ce poate favoriza noi și noi metamorfoze, noi glisări din lumea reală în cea a visului halucinant

și consolator: *“Când făr’ de veste-o mână pală, mișcându-și umbra pe grămadă,/ Ca subit imboldul unei forțe necunoscute și fatale,/ S-a-ntins vrăjmașă să mă frângă – și-acuma, alb ca o zăpadă,/ Muream tihnit de-a doua oară în liniștea odăii tale.// Muream din nou, dar când trudită făcându-ți brațele cunună,/ A fost s-adormi zămbind la mine, cu fața calmă între perne,/ Eu ca o pulbere de aur m-am ridicat ușor sub lună,/ În căutarea altei forme desăvârșite și eterne”*.

Trădând vocația lui Dimitrie Anghel pentru sinestezii și corespondențe poezia *Metamorfoză* pune în scenă o “tramă” inițiatică și ritualică totodată, o translare a realului în vis și, concomitent, o punere a sufletului în conjuncție cu lumea, cu elementele naturii.

Receptare critică

“Anghel pornește de la o temă, care e la punctul de plecare o curată abstracțiune, și o comentează metaforic până la epuizarea tuturor relațiilor cu puțință. Imaginile formează însă o rețea organică a cărei funcție este de a revela corespondențele oculte între toate părțile lumii”.

(G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, p. 611)

“De la simbolism, Anghel a luat, în faza dintâi a evoluției sale lirice, preocuparea «armoniei intime», așadar intimismul muzical, prin instrumentul unei fluidități largi, de cantilenă și litanie; corespondențe sufletești, din poemul *În grădină*, derivă de asemenea din simbolism iar când traduce din Verlaine, Anghel alege acele poeme de tonalitate minoră, cu răsunet afectiv. Poetul *Fantaziilor* se folosește de simboluri, își intelectualizează simțirea, își primenește lexicul, năzuiește către sonoritate, caută rimele rare, respingând însă versul liber, asonanțele și alte procedee formale simboliste (...). Cu discreția aristocratică a temperamentului său, poetul fantezist a ales, din simbolism ceea ce i-a convenit; inspirația mediteraneană, limpede și calmă, iar nu ceturile celtice; notația intelectualizată, impresia poetică îndrăznească, simbolul, în locul confesiunii directe – într-un cuvânt libertatea și varietatea de inspirație; dar nu și-a însușit niciodată versul liber și asonanța, rămânând legat de metrica regulată (iar funambulescul rimei i s-a propus prin admirația față de poemele dramatice ale lui Edmond Rostand)”.

(Șerban Cioculescu, *Dimitrie Anghel*, p. 105)

“Anghel a fost întotdeauna ispitit să vadă în decorul natural corespondentul (sau reminiscența) unor produse artificiale, să împrumute, cu alte cuvinte, naturii caracteristicile mediului de cultură în care trăim. Iarba din livadă are mirosul «*dulce*» al unui «*așternut păstrat de zestre*», o stea albă se desenează pe cerul matinal «*ca pe o mătase decolorată*», soarele oprit la orizont pare «*o candelă între coloanele unui templu*». Luna e o «*oglină*», nuferii sunt «*picuri de ceară*», vântul e parfumat «*ca o năframă când o scuturi*».

(Georgeta Horodincă, *Dimitrie Anghel*, p. 235)

“Modernul Anghel percepe prin intermediul inimii într-o stare de extaz patetic. Interpret rafinat, cu aplicație pentru sublimul odorifer, el relevă corespondențe între psihologia umană și regimul floral. Crinul, mărgăritarul, iasomia traduc în microparadisul grădinii senzația de euforie, chiar dacă melancolia intervine. Procedeu fundamental: poetul contemplă o floare (*Măgheranii*, *Crizanteme*) apoi semnificațiile sunt dilatate prin comparații simbolice (...).

Nici unui alt poet din epocă nu-i convine ca lui Anghel verbul «a fanteza», chiar dacă lingviștii refuză termenul. Într-o *Fantezie* cu arome de parc vechi, «*cu alei ude*», «*jocuri de apă*» și «*miros trist de roze*», se ivește fantoma lui Hamlet la Elseneur. În *Umbre* se desfășoară «*dulcea fantasmagorie*» a trecutului. Raportat la Renoir și Luchian, pictori ai florilor, Anghel li se alătură mai mult prin sugestie decât prin cromatică. Infante cu «*frumoase rochii*», speciile sunt diferențiate cu câte un epitet moral, iasomia fiind «*sflăoasă*», romanița «*râzătoare*», stânjenelul «*visător*»; cicoarea are «*privire omenească*», crizantemele exală tristețe, gherghina stă «*rece și nepăsătoare*».

(Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, p. 343-344)

Bibliografie

Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, E.P.L., București, 1966; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; Șerban Cioculescu, *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicon, București, 1945; Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, Ed. Junimea, Iași, 1970; Georgeta Horodincă, *Dimitrie Anghel - portret în evantai*, Ed. Cartea Românească, București, 1972; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente și scriitori*, Ed. Minerva, București, 1970.

ION MINULESCU

După Lovinescu, Minulescu ar fi un popularizator fervent al simbolismului, chiar dacă estetica simbolistă e prezentă mai mult exterior-retoric în creația minulesciană. Avem de a face aici cu o tehnică simbolistă expusă în mod ostentativ: corespondențele, muzicalitatea, laitmotivul, dislocarea versului clasic etc. Sunt prezente de asemenea elemente ale decadentismului precum: obsesia numărului, fără sensuri mistice, însă, cultivarea macabruului decorativ și artificial ("Pelerinii morții", "cioclu-naripat", "albele cavouri"), prezența unor noțiuni cu anvergură filosofică, cu semnificații amplificate prin majusculare (*Nimicul, Eternul, Imensul, Trecutul*), a unor nume sonore și exotice (Alicante, Antile, Babilon, Ninive etc).

În ciuda preluării oarecum mecanic și exterior a acestor tehnici simboliste ori decadente, se pot găsi în creația minulesciană și pagini de autentic lirism, cum ar fi acelea în care transpare, cu mai multă ori mai puțină limpezime, nostalgia depărtărilor, a pătrunderii în orizonturi incerte, enigmatice. O astfel de lirică a depărtărilor și a vagului se fundamentează pe un joc subtil al iluzionării și renunțării, în care e conținută și voluptatea plecării spre necunoscut, bucuria aspirației spre sursele originare ale vieții.

Mai frapante sunt deosebiriile dintre lirica lui Minulescu și poetica simbolistă, căci dacă simbolismul presupune discreție a frazării, stare muzicală, tușă difuză și imprecisă, poezia lui Minulescu se caracterizează, dimpotrivă, prin mimetism, artificialitate, indiscreție și ostentație. Muzicalitatea minulesciană e una stridentă, lăsând adesea să se ghicească instrumentele ce o provoacă. De aici și impresia, sugerată de Pompiliu Constantinescu, că poezia lui Minulescu n-ar fi, în fond, altceva decât o parodie a simbolismului.

E drept că Minulescu a aderat, la nivel măcar teoretic, programatic, la estetica simbolistă, însă această opțiune a fost dejucată la nivelul scriiturii de un temperament mai curând romantic și de o sensibilitate rococo, ce se caracterizează, cum s-a spus, de Ion Vartic, de pildă, prin vocația sociabilității, impudoare artistică, locvacitate, cultul voluptății, înclinația spre "poantă" etc. În fond, sociabilitatea explică în mare măsură și succesul de public pe care l-a avut poezia lui Minulescu. dar și nașterea conceptului ce susține și reprezintă o astfel de poetică: *minulesciansimul*. Atmosfera manieristă și rococo ce străbate aceste poeme reiese și din cultul miniaturalului, al porțelanurilor grațioase ("*hibelou de porțelan*", "*porumbiță de porțelan*" etc.). În versurile senzuale, de o melancolie trucată, cu un gust al teatralității de

netăgăduit, cuvintele dobândesc grație și rafinament, ostentație liberă de constrângeri și detașare hedonistă.

Sentimentul de dragoste se consumă, în poemele lui Minulescu într-o formă senzuală; e vorba de o plăcere pasageră, de clipa voluptăților ce dă identitate timpului așa zicând fizic. Decorul în care se consumă o astfel de iubire e unul marcat de rafinament și de lux artificios. Farmecul sentimentului provine, adesea, și din plasarea lui într-un cadru exotic, pe care fantezia poetului îl investește cu atribute ale iluziei și magiei depărtării, dar provine și din starea de potențialitate și de nedeterminare în care se găsește viziunea lirică ("În seara când ne-om întâlni", "În seara când ne vom iubi" etc.).

Se poate așadar afirma că poetul caută să surprindă, în versuri ceremonioase, senzația pură, ușor ritualizată, o senzație prinsă cu rafinament în cadrul poemului de o muzicalitate oarecum programată.

Începând cu volumul *De vorbă cu mine însumi* (1913) și *Strofe pentru toată lumea* (1930) se produce un fel de neîncredere în facultatea imaginației de a restaura echilibrul original al lumii, de a regăsi esențele universale. Decorul e acum mai auster, mai puțin spectaculos, iar ceremonialul erotic se preschimbă într-o iluzionare carnavalescă, ce nu traduce nimic altceva decât înclinația autorului spre mască, teatralizare și spectacol.

Sensibilitate meridională, prin cultul voluptății, înclinația spre senzualitate ori fascinația depărtărilor, Ion Minulescu poate fi privit ca un sentimental refulat, disimulat în acoladele retorice ale gândului poetic. Atitudinea sa lirică predilectă e, în fond, o mixtură de reverie și raționalitate, de gravitate și grimasă comică, de aspect ceremonial și turnură carnavalescă a frazei, de profunzime și de superficialitate. Parodia se transformă, astfel, într-o a doua natură a eului liric, devine un nou fel de a fi și de a se mișca într-un spațiu de ființe și de lucruri cu aspect trucat. Avântul spre înalt e înlocuit cu simularea zborului, ritmul elevației capătă forma unei ascensiuni ratate prin teatralizare excesivă.

"Romanța cheii"

Apărută în volumul *Romanțe pentru mai târziu* (1908), *Romanța cheii* ilustrează cu limpezime stilul poetic al lui Minulescu: grandilocvență în expresie și afecte, retorismul frazei lirice, tonalitatea inflamată, falsa încifrare a sensurilor etc. Titlul volumului, *Romanțe pentru mai târziu* nu e deloc întâmplător: autorul poseda într-un grad

înalta conștiința noutății versurilor sale, ineditul lor de expresie, astfel încât le destina... posterității. Numai că nici chiar pentru acea dată aceste poeme nu sunt de o atât de netă noutate, formală ori tematică. Ele descind din simbolismul decadent de la sfârșitul secolului al XIX-lea și sunt transpuneri, mai mult sau mai puțin libere, ale acelei sensibilități în care artificul stilistic și fardul își dispută spațiul poemului. Afectele sunt în-scenate mai curând decât trăite, senzațiile sunt mimate și colorate intens, adesea exagerat, în timp ce emoția capătă articulații nenaturale.

La fel se petrec lucrurile cu *Romanța cheii*, în care înțelesul alegoric e rezultatul puterii de simulație a autorului. Tudor Vianu sublinia, de fapt, capacitatea poetului de a alegoriza: *"poarta la care bate poetul sau cheia care i-a căzut din turn nu sunt simboluri, ci alegorii, concepții noționale mai mult sau mai puțin limpezi, folosind pentru a se exprima obiecte din lumea sensibilă, asociate cu ele printr-o legătură exterioară și factice"*.

La prima vedere, poetul imprimă unor cuvinte un înțeles adânc, le învestește cu sensuri simbolice, pe care cititorul trebuie să le descifreze printr-o lectură atentă. În realitate însă, astfel de termeni – de anume importanță în cadrul poetic – nu au decât un rol ornamental, au o finalitate pur decorativă; aceea de a în-scena alegoria, de a monta în spațiul poetic un sentiment, de a fixa o senzație, în cazul de față, de a da contur sentimentului, mai degrabă *iluziei iubirii*: *"Cheia ce mi-ai dat aseară/ Mi-a căzut din turn,/ Pe seară,/ Și căzând, mi-a stins lumina./ Cheia ce-am pierdut aseară/ Am căutat-o;/ Dar pe scară,/ Era noapte ca și-afară/ Noapte ca și boltuită/ Cupolă de mănăstire/ Când s-au stins pe la icoane/ Lumânările de ceară"*.

Chiar majuscularea unor sentimente nu face nimic altceva decât să accentueze grandilocvența lor, să le îngroașe dimensiunile afective. Misterul ce se ghicește dedesubtul acestor noțiuni e un fals mister, taina e întreținută cu abilitate de un poet ce posedă gustul artificului și al deghizamentului (*"Și-am rămas în turnul gotic –/ Turnul celor trei blăzoane;/ Al Iubirii,/ Al Speranței,/ Și-al Credinței viitoare.../ Și-am rămas în turnul gotic/ Domn pe-ntinsele imperii/ Ale negrului haotic"*).

Finalul poeziei ne pune în fața unui deznodământ ce poartă în sine aceleași mărci ale simulației. *"Plânsul"* eului liric e unul de recuzită, decorativ, impus de convenționalismul ritualului erotic și de exigențele măștii autoimpuse. *"Și pe cea din urmă treaptă/ Am îngenuncheat/ Și-am plâns –/ Căci pe cea din urmă treaptă,/ Că-ntr-o carte înțeleaptă,/ Am cetit în fundul cupei/ Naufragiul ce m-așteaptă! ..."*.

Autor de alegorii și de imagerii simbolist-decadente, Minulescu e asemeni unui actor ce împrumută o mie de chipuri, ce joacă rolurile de împrumut ale personajelor sale, construindu-și o identitate ficțională ce stă sub semnul convenționalității și al emoției prefabricate.

“Romanță policromă”

De vorbă cu mine însumi, titlul volumului lui Minulescu din 1913 nu e mai puțin semnificativ pentru ținuta orgolioasă a poetului ce se crede neînțeles de contemporani și se adresează mai curând propriului for lăuntric decât semenilor.

Din acest volum face parte și poezia ***Romanță policromă***, din care răzbate cu asupra de măsură sentimentalismul minulescian, un sentimentalism balcanic, cum s-a spus, în care farsa și clovneria imagistică se îmbină cu gustul pentru artificiu și convenție. Poezia e o alegorie a iubirii rafinate, în care dorințe imposibile se împletesc cu voluptățile clipei, iar fascinația depărtării stă lângă miracolul apropierii ființei iubite.

Iubirea se află, pentru Minulescu, sub semnul paradoxului; ea e asemeni unei atracții a contrariilor, e din speța acelor sentimente neclare, imposibil de definit. Asta și vrea să ne spună Minulescu în poezia sa; vraja iubirii, puterea sa de atracție, taina de nepătruns, seducția necunoscutului pe care o provoacă – toate acestea sunt destul de pregnant reliefate în versurile minulesciene.

Ce ar putea să ceară poetul iubitei? Gustul său pentru echivoc, vocația exoticii și a paradoxului, temperamentul său grandilocvent, excesiv pasional – se vădesc în imagini tulburător de plastice, abundente și artificializate, teatrale și intempestive: *“Dă-mi tot ce crezi că nu se poate da./ Dă-mi calmul blond al soarelui polar,/ Dă-mi primul crepuscul pe Golgota/ Și primul armistițiu planetar:// Dă-mi paradoxul frumuseții tale,/ Dă-mi prorocirea viselor rebele,/ Dă-mi resemnarea strofelor banale/ Și controversa versurilor mele (...).// Dă-mi prețul primei victime-a femeii,/ Dă-mi simbolul opalului și-agatei,/ Dă-mi ritmu-nveninat al Salomeii/ Și tusea-n fa minor a Traviatei:// Dă-mi Spleen-ul călătorilor pe apă,/ Dă-mi spectrul verde-al zilelor de-apoi,/ Dă-mi gravitatea morților spre groapă/ Și comicul funebrului convoi:// Dă-mi tot ce-n prima clipă risipești,/ Și tot ce-n clipa ultimă aduni./ Dă-mi fastul siluetelor regești/ Și perspectiva casei de nebuni...”*

Cum se poate lesne constata, nici pasionalitatea nu e cu totul sinceră, nici macabrul nu conduce la sensuri metafizice privind

decăderea și dispariția ființei. Toate acestea nu sunt nimic altceva decât ornamente lirice, elemente ale unui decor construit cu minuție de o fantezie rafinată și subtilă. Gestul renunțării din finalul poeziei încheie discursul liric într-o construcție sferică, concentrică, în versuri ce le repetă pe cele de început (*"Nu-i cer nimic.../ Și totuși, dacă-ar vrea -/ O, dacă-ar vrea să-mi dea ce nu-i cer încă!! Ar face dintr-un lac o Marmara/ Și dintr-un melc, un Sfinx săpat în stâncă"*).

Poezie a iluziilor și renunțărilor iubirii, *Romanță policromă* cucerește prin evantaiul de senzații și de trăiri puse în scenă, prin jocul de inconstanță și statornicie pe care îl sugerează autorul.

"Acuarelă"

În *Acuarelă* (apărută în volumul *Strofe pentru toată lumea* din 1930) Ion Minulescu abandonează extravagantele lexicale dinainte, renunță la gesturile teatrale și la pasiunea pentru spațiile exotice. Cadrul poeziei e reprezentat de spațiul citadin, configurat din câteva linii sugestive, precise și intens evocatoare. Gesturile eroilor lirici, dezarticulate și mecanice, dezvăluie ceva din absurdul existenței, prefăcând întreaga existență într-un univers carnavalizat, în care rolurile se schimbă cu repeziciune iar măștile ascund adevărata identitate.

De altfel, o mărturisire a lui Minulescu din *Nu sunt ce par a fi* e revelatoare pentru o astfel de atitudine și pentru o asemenea viziune lirică: *"Nu le-am permis (eroilor lirici, n.m, l.B.) decât un singur lux. Un lux de altfel care nu-mi șifona cu nimic amorul meu propriu de autor - luxul de a se prezenta câteodată în public sub diferite măști de carnaval. În felul acesta am reușit, cred, să-i prezint și pe ei, ca și pe mine, în adevărata lumină a vieții noastre de toate zilele, care nu este decât tot un carnaval, multiplicat la infinit sub aspectul infinit al aceluiași triumphi simbolic: o Colombină, un Pierrot și un Arlechin"*.

O astfel de atmosferă funambulescă, de carnaval mecanic aflăm în *Acuarelă*, unde, alături de spiritul de farsă, abia întrezărit, e reprezentată ploaia (motiv liric tipic simbolist), fără nimic melancolic, în schimb sugerând lipsa de logică a existențelor umane, automatismul gesturilor cotidiene, absența unei rațiuni și a unei coerențe a indivizilor: *"În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână/ Orășenii, pe trotuare./ Merg ținându-se de mână,/ Și-n orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână,/ De sub vechile umbrele, ce suspină/ Și se-ndoaie,/ Umede de-atâta ploaie,/ Orășenii pe trotuare/ Par păpuși automate, date jos din galantare"*.

Ploaia nu are în poezia lui Minulescu, nimic dezagregant, nu trimite la apocaliptice disoluții ale materiei; simțul ironic și parodic al poetului așază totul sub semnul unei fantezii bufe, ce sugerează, în grilă teatralizantă, sensurile mecanice alienante ale condiției umane (*"În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână/ Nu răsună pe trotuare/ Decât pașii celor care merg ținându-se de mână,/ Numărând/ În gând/ Cadența picăturilor de ploaie,/ Ce coboară din umbrele,/ Din burlane/ Și din cer/ Cu puterea unui ser/ Dătător de viață lentă,/ Monotonă, Inutilă/ Și absentă..."*).

Nu lipsește de aici nici nota de umor abia sesizabil, căci, cum observa Constantin Ciopraga, *"umorul e o modalitate de a disimula sub ochelarii fumurii o lacrimă inutilă, al cărei impuls nu poate fi obnubilat, în ciuda precauției. În locul sentimentalismului exacerbat în tragic apare zâmbetul, nu îndestul de degajat pentru a fi comparat cu umorul discret al lui G. Topârceanu, prea puțin îmbibat de sarcasm pentru a se apropia de «humorul» cașant al anglo-saxonilor"*.

Miniatură lirică ce disimulează fiorul absurd dedesubtul fantezismului ironic și al umorului buf, *Acuarelă* plasează poezia minulesciană într-un plan al carnavalescului discret și al sugestiei tragice dislocate în farsă.

"Odeletă"

Apelul la specia odeletei (odă scurtă și plină de grație, în care comunicarea lirică e familiară, degajată, liberă) nu e deloc întâmplătoare, dacă avem în vedere firea comunicativă a lui Minulescu, înclinația sa spre sentimentalismul trucat și spre fantezismul grațios.

În *Odeletă* găsim toată recuzita liricii minulesciene: aerul său de colocvialitate, spiritul declamativ și retorismul versurilor, esoterismul de falsă încifrare, acoladele ironice și instinctul parodic, vocația depărtărilor travestită în exotism fastuos, magia cifrelor, misterul fără profunditate etc.

Minulescu vedește, și în această poezie, o vervă inepuizabilă, ce cheamă la existență lirică obiecte dintre cele mai disparate, alăturându-le în construcții lexicale neașteptate, de o muzicalitate stridentă, într-o gamă coloristică la fel de bogată.

Domeniul în care excelează poetul e cromaticul. E vorba de un cromatic luxuriant și, în același timp, fastuos, ce poartă în sine voluptăți și trăiri de intens relief afectiv. În acest domeniu, al policromiei și inconstanței coloristice, al smălțurilor și strălucirilor pietrelor prețioase, al reflexelor aurului, putem afla dominanta barocă a lui Minulescu, alături de teatralitate și instinctul spectacolarului,

evidente și în *Odeletă*, poezie ce înscenează cu grație sentimentul iubirii, evident, nu o iubire autentică, ci una contrafăcută, declamată.

Sentimentul nu e sugerat cu discreție, ci, mai curând expus fără pudoare, cu un soi de grandilocvență nereținută, ba chiar trucată, cu bună știință: *“În cinstea ta, —/ Cea mai frumoasă și mai nebună dintre fete,/ Voi scri trei ode,/ Trei romanțe,/ Trei elegii,/ Și trei sonete./ Și-n cinstea ta, —/ Cea mai cântată din câte-n lume-au fost cântate, —/ Din fiecare vers voi face/ Câte-un breloc de-argint, în care/ Gândirile-mi vor sta alături, ca niște pietre nestimate/ De-a pururi încrustate-n bronzul/ Unei coroane princiare!...”*.

A doua parte a poeziei pune în scenă un spațiu fastuos și luxuriant, în care fabulosul trecutului și fascinația exotismului sunt redată în versuri inegale ca întindere, abstrase, concentrate uneori, alteori de o abundență și policromie lexicală incontestabilă. Refrenele și enumerațiile, sinuozitatea versurilor, raritatea imaginilor, atmosfera stranie redată cu plasticitate și forță de sugestie, edifică un univers liric marcat de simboluri exorbitante, cu glisări neașteptate spre metafizic ori spre un tragic mimat.

Deschiderea spre nesfârșirile lumii, dorința de evaziune spre un absolut al depărtării sugerează, de altfel, ademenitoarele învăluri ale visului, exprimă tectonica fluctuantă, nefirească a universului oniric, spre care alunecă viziunea poetică: *“Din țara-n care dorm de veacuri vestiții Faraoni,/ Din țara-/ În care Sfincșii stau de vorbă cu Nilul sfânt/ Și cu Sahara,/ Din țara-n care palmierii/ Vestesc arabilor furtuna/ Și caravelor pierdute/ Că nu se mai întorc nici una,/ Din țara asta minunată,/ Tăcută,/ Tristă/ Și bizară,/ Îți voi aduce trei smaralde nemaivăzute-n altă țară,/ Trei perle blonde pescuite de Negri-n golful de Aden/ Și trei rubine-nsângerate, ascunse toate-ntr-un refren/ De Triolet,/ Pe care nimeni nu-l va- nțelege — fiindcă nu-i/ În lume, nimeni să-nțeleagă simbolul Trioletului!...”*.

Împletită cu fiorul exoticului și al depărtării, iubirea are reflexe fastuoase și teatrale, sentimentul e asumat asemeni unui rol de către un eu liric ce-și mistifică mereu propriile trăiri, își schimbă identitatea cu o pasiune a inconstanței tulburătoare.

“Celei care pleacă”

Dintre romanțele lui Minulescu, puține întrețin mai bine sentimentalismul difuz ori poza ironică precum cea intitulată *Celei care pleacă*, romanță în care “povestea” e turnată în structura confesiunii, o confesiune, evident, nenaturală, ci, dimpotrivă, trucată,

mimată cu ingeniozitate lexicală. Cu precizarea că aici ținuta teatralizantă, clovneria imagistică ori atitudinea ironică – atât de caracteristice liricii minulesciene – sunt parcă mai estompate, iar emoția mai expresiv fixată în imaginea poetică.

Viziunea lirică e conturată sub imperiul elegiacului ușor manierist, iar iubirea e asimilată unei *"scurte nebunii"*, așadar pusă în cheie irațională, dar și ludică. Definirea sentimentului erotic e așadar una de o ambiguitate extremă, în care sensurile își pierd din pregnanță, iar tiparul afectelor e fluctuant (*"Tu crezi c-a fost iubire-adevărată.../ Eu cred c-a fost o scurtă nebunie.../ Dar ce anume-a fost/ Ce-am vrut să fie,/ Noi nu vom ști-o poate niciodată..."*).

Iubirea e asimilată unui vis ce transportă imaginația poetului în ținuturi exotice, marcate de magia depărtării și de fascinația necunoscutului. Elementul dominant aici e acvaticul; elementul marin, prin deschiderea spre ilimitat și sugestiile genezice pe care le presupune, capătă sensul unei regresii spre rădăcinile vieții, ori al unei aspirații spre absolut. Marea devine, la Minulescu, o figură arhetipală, descrisă cu voluptate, cu o tehnică remarcabilă a nuanțelor, a alternării cromatice și auditive, poetul imaginând-o ca pe un model exemplar, un posibil spațiu de retransare compensatorie a eului.

De altfel, predilecția pentru acvatic, pentru materia lichidă, pentru evanescent și metamorfoză sunt reprezentări baroce, care pot fi puse în conjuncție cu atracția poetului spre reverie, spre vis, înfățișat ca spațiu fluid, nestatornic al unei realități simbolice. Reprezentare alegorică, simbol al genezei și al nelimitării, al deschiderii spre ideal, marea e evocată cu un tremur voluptuos al expresiei subtile și retorice în același timp: *"A fost un vis trăit pe-un țărm de mare,/ Un cântec trist adus din alte țări/ De niște păsări albe, călătoare,/ Pe-albastrul răzvrătit al altor mări/ Un cântec trist adus de marinarii/ Sosiți din Boston/ Norfolk/ Sau din New York,/ Un cântec trist ce-l cântă-ades pescarii,/ Când pleacă-n larg și nu se mai întorc./ Și-a fost refrenul unor triolete/ Cu care-alt' dată un poet din Nord,/ Pe marginea albului fiord,/ Cerșea iubirea blondelor cochete..."*.

Ilimitatul și vagul simbolist sunt travestite aici în conturarea sentimentului iubirii, definit prin extensie și hiperbolizare, într-o confesiune ce transformă ceremonialul erotic în vis și ritualizează, prin recursul la exotism, trăirile, le conferă o anume artificialitate manieristă. Patetismul lui Minulescu e mai mereu relativizat de o privire ironică ori de o pornire parodică ce pune mereu lucrurile grave sub semnul interogației, dedramatizează tragicul, desolemnizează afectele de o alură gravă.

În finalul poeziei, reflexele inconstanței sentimentului și ambiguitatea rămân nealterate. Viziunea lirică se închide asupra acelorași întrebări și asupra acelorași nelămuriri, iar atmosfera este, cu deschiderile ei ample spre nemărginire și absolut și cu retransșările în spațiul lăuntric, marcată de un perpetuu flux și reflux al imaginarului (*"A fost un vis,/ Un vers,/ O melodie/ ce n-am cântat-o poate niciodată...// Tu crezi c-a fost iubire-adevărată? Eu cred c-a fost o scurtă nebunie"*).

De altfel, simbolurile spațiale din poezia *Celei care pleacă* sunt depozitate de orice determinări geografice; ele sunt mai degrabă investite cu capacitatea de a sugera necunoscutul, de a numi de nenumitul, de a exprima inexprimabilul, în manieră tipic simbolistă.

Receptare critică

"Minulescu trece deodată de la industria patriarhală a liricei sămănătoriste la sensibilitatea și cadrul urban. Locul țărâncii idilice și al iubitei sentimentale și clorotice îl ia femeia fatală, melancolia eminesciană devine *spleen* baudelairian, harta României e schimbată cu harta celor cinci continente, carul cu boi și orizontul Bărăganului e părăsit pentru corăbii, iahturi și vapoare cu orizonturi misterioase și exotice; mirosul prea simplu al florilor de câmp este părăsit pentru parfumuri tari, căpița de fân și decorul naturii e un cadru incomod pentru iubire, care se va oficia de-acum în alcovuri voluptuoase, tapetate cu covoare moi și cu tablouri moderniste: moartea însăși nu se mai presimte în orizontul teluric al *Mioriței*, ea fiind o abandonare în cavouri de transatlantice și în spații lichide. Pentru toate aceste teme noi, importate din suprafața simbolismului, d. Minulescu avea nevoie de o expresie nouă; și neologismul intră, în convoiuri bine strunite, în limba poetică, revoluționând-o cu aceeași violență bruscă pe care a adus-o și-n tematică. Poezia d-lui Minulescu urmează aceeași linie evolutivă ca și civilizația noastră materială; ea ne face să trecem de la ȋtari și căciulă la haine nemțești și joben, de la cămașa cu flori, la pijama, de la țigara răsucită cu degetele, la trabuc, de la țuica de Văleni la lichior și whisky. Istoriceste, meritul unei asemenea literaturi este imens și semnificativ. Procesul ei de inovație este voluntar, ușor epicurian, ca orice satisfacție, inedită, adaptațiunea ei este ostentativă, volubilă și deschizătoare de apetit".

(Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, IV, p. 46-47)

“Hotărât, Minulescu e un mare, un incorigibil sentimental. Un sentimental balcanic. «*Romanțele*» sale sunt «*cîntece de lume*» pannești în expresie modernă. În ele vibrează sensibilitatea meridională în varianta românească, sensibilitatea «bucureșteanului par excellence», și Caragiale avea de ce să le aprecieze. Cum a observat G. Călinescu «*Ion Minulescu (literar vorbind) este un tip caragiălian, tânărul muntean volubil, facil, emotiv, incapabil de a lua ceva în serios, producător neobosit de mofturi. Poeziile lui Minulescu decurg în stilul familiar, prăpăstios francizant al cafenelei bucureștene, așa cum foarte des pariziana chanson e scrisă în argou. Ele trebuiesc «zise», precum trebuie jucate momentele lui Caragiale, fiindcă Ion Minulescu este în bună măsură un Mitică, un Cațavencu și un Eleutheriu Popescu, deveniți lirici*» (...).

Sunetul autentic nou al liricii minulesciene e în nota sentimentală bufă, în melodia de romanță ostentativ modernizată, spre a-i camufla articulațiile de fapt demodate. E o ingenuitate în versuri, travestită în fanfaronadă, o năvală de duișii și melancoliei ce învederează, reale afinități ale poetului nostru cu Verlaine și Laforgue. Am zice că Minulescu este aproape eminescian în simțire, de nu i-ar lipsi adâncimea. Oricum, de simbolism ține în opera lui poetică ceea ce îl apropie și de eminescianism: expresia muzicală a «melancoliei». Unele poezii minulesciene, cum ar fi *Poveste scurtă și Rânduri pentru Sulamita*, par variațiuni, adaptate atmosferei și limbajului de cafea, pe tema pierderii iubitei din *De ce nu-mi vii?* și, respectiv, *Pe lângă plopii fără soț*”.

(Dumitru Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente și scriitori*, p. 442-443)

“Cele mai multe din poemele lui Minulescu sunt construite pe schema dinamică a unui gest verbal. O declarație, o invocatie, o cerere, o întrebare alcătuiesc de cele mai multe ori cadrul mobil al compozițiilor sale. Cadrul acesta poetul îl umple apoi cu enumerări sau variații pe aceeași temă, după procedeul amplificativ al oricărei retorici (...). Celula germinativă a multora din poeziile lui Minulescu este un fel comun al zicerilor, o mică proporție exclamativă sau interogativă, proiectând din fuiorul ei, prin repetiție și amplificare, întregul corp al compoziției. Felul acestei procedări înrudește arta lui Minulescu nu numai cu formele tradiționale ale retoricii, dar și cu muzica, după cum au înțeles-o cei câțiva compozitori populari care s-au inspirat din versurile sale. A recunoscut-o poetul însuși când, ajuns la maturitate și în deplină cunoștință a felului și a limitelor sale,

a scris sub titlul *Sta est...* aceste rânduri cu adevărat semnificative, o altă artă poetică decât aceea a începuturilor sale, când atitudinile pontificale nu-i erau străine: «Știți voi ce sunt versurile mele?/ Zboruri în zig-zag de rândunele –/ Zboruri fragmentate/ Rupte/ Și-nnodate/ Ca să poată fi de toți cântate,/ Nu cetite numai pe sub gene –/ Pui golași de vrăbii fără pene”.

(Tudor Vianu, *Opere*, III, p. 155-156)

“În general, Minulescu, sub o aparență de foarte îndrăzneț verslibrist, a cultivat versul tradițional (...). Versul de optsprezece silabe, alternând cu cel de șaptesprezece, construit foarte conștiincios și formând strofe perfecte din punct de vedere metric, dar dispus tipograficește liber, este caracteristica formală a *Romanțelor pentru mai târziu*, precum și în parte, a volumului *De vorbă cu mine însumi* (...)”

(Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, V, p. 34)

Bibliografie

Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, E.P.L., București, 1966; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, Ed. Junimea, Iași, 1970; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente și scriitori*, Ed. Minerva, București, 1970; Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, V, Editura pentru literatură, București, 1977.

GEORGE BACOVIA

S-a spus despre George Bacovia că este un simbolist de un tip aparte, nu un simbolist pur, ci unul “*primitiv*” (N. Manolescu), în sensul renunțării la procedeele sofisticate, rafinate ale curentului simbolist, și al cultivării unui limbaj mai “*realist*”, prin care a încercat o “*depoetizare*” a lirismului. Observând fenomenul de “*reducție*” a procedeelelor simboliste, Mircea Scarlat consideră că termenul de “*bacovianism*” ar fi cel mai potrivit pentru circumscrierea acestui univers poetic profund original.

În mod paradoxal, se poate afirma că simplitatea dicțiunii lirice e cea care conferă rafinament acestei poezii; naturalețea limbajului e desăvârșită, poetul dând impresia că nu-și traduce liric impresiile, ci doar se confesează, scrisul său devenind o formă a comunicării directe cu cititorul. S-ar părea, observă Constantin Ciopraga, că “*nici plastica*

formelor, nici cromatica nu duc la imagini picturale, poetul reținând, în felul impresioniștilor, vibrația, ritmul unui moment sufletesc". Imaginile vizuale bacoviene sunt transmise în grilă sinestezică, atrăgând după ele ecouri sonore. De exemplu, în *Marș funebru* decorul de toamnă încorporează ceva din nostalgia tragică a muzicii lui Chopin, după cum în *Nervi de primăvară* vizualul și olfactivul se contopesc, căci peisajul devine "*o pictură parfumată / cu vibrări de violet*". Confesiunea bacoviană, din *Plumb, Amurg violet* sau *Plumb de iarnă* nu este însă dominată de accesorii, de detalii insignifiante ci se concentrează asupra esențelor sufletești. În acest fel, datele peisajului sunt transmutate în spațiul conștiinței, realul rezonând astfel în imaginar, după cum specificul peisajelor bacoviene nu rezultă din însumarea unor detalii plastice, cât din conturarea unei atmosfere specifice. Astfel, ploaia, vântul, plumbul, ritmul anotimpurilor nu desemnează nimic prin ele însele, ele evocă, prin intermediul sugestiei, un climat sufletesc, o impresie sintetică, totalizatoare.

În poezia bacoviană, repetiția e o tehnică predilectă, poetul accentuând, până la obsesie, asupra unor cuvinte-cheie și, deci, asupra unor senzații condensate. Prin juxtapunere de impresii, confesiunea bacoviană își consolidează substanța, căci emoția se concentrează în jurul unei singure stări sufletești, amplificate prin capacitatea de rezonanță a decorului. De exemplu, în *Plumb* cuvântul-simbol dominant revine de șase ori în opt versuri, după cum, în *Decor* sugestive sunt pseudorefrenurile, care accentuează ideea de dezolare, de disperare difuză: "*Copacii albi, copacii negri / Stau goi în parcul solitar; / Decor de doliu funerar / Copacii albi, copacii negri / În pare regretele plâng iar... // Cu pene albe, pene negre. / În parc fantomele apar...*". Versul final, izolat de celelalte, are o funcționalitate specifică, e un fel de sinteză – concluzie, care pregătește, oarecum, ieșirea din spațiul poemului, intrarea în acea zonă nedeterminată, neutră, ce desparte realul de imaginar. Mai puțin frecvente decât impresiile sintetice sunt acele fraze dezarticulate, eliptice, în care desfășurarea lirismului e intermitentă, frazarea e discontinuă iar propozițiile par suspendate. Desigur, această frazare eliptică, această poezie de notație, ce infirmă principiul coeziunii, poate să trădeze, în cele din urmă, o sfârșimare a coerenței interne a eului, care nu-și mai resimte interioritatea sub spectrul organicității. Ilustrativ e un *Pastel*: "*Tăcute locuri... curent / Pe podul gârlei... se dezgheață / Corbi... / Ce înțeles... viață*" sau, în poezia *Din urmă*: "*Galben, plumb, violet... / Și strada goală... / Ori așteptări târzii, / Și parcuri înghețate... / Poet și solitar...*"

În *Introducere în opera lui George Bacovia*, Dinu Flămând consideră că poezia bacoviană are numeroase analogii cu *sătira menipee*, gen cultivat în Antichitate și Evul Mediu, caracterizat prin carnavalizarea limbajului, dialogismul interior, amestecul de melancolie și parodie etc.

Între caracteristicile comune satirei menipee și poeziei lui Bacovia, Dinu Flămând enumeră: *"anume contraste izbitoare, combinațiile oximoronice, disjuncțiile sus/jos și ridicare/cădere, ca și elementele de utopie socială, sau folosirea genurilor inedite cu o vizibilă intruziune a prozaismului în poezia lirică, pluralitatea de stiluri și, în sfârșit, caracterul jurnalistic"*, trăsături care, precizează criticul, *"se regăsesc nuanțat în acea poezie ce dovedește o lăcomă priză la scris"*.

Poeziile lui Bacovia ce radiografiază concretitudinea realului nu realizează doar un *inventar* obiectiv al lucrurilor și reflexelor lor cromatice, căci obiectele au aici accente subiective, ele sunt personalizate prin intensă trăire a autorului. Între lumea reală, fragmentară și dizarmonică, redusă la starea de utopie și eul alienat, atomizat există o certă corespondență. Soluția acestei dezagregări sufletești nu mai e întrevăzută în evaziune în ireal sau în tentația transcendenței, poetul preferându-i, unei astfel de posturi utopice, o asumare deplină a situației sale de damnat. Perspectiva poetică se închide, astfel, asupra unei realități (fizice și psihice) dezolante, comunicarea între eul liric și realitatea desacralizată, absurdă fiind exclusă: *"Plumb și furtună / Finis... / Istoria contemporană"*.

Însă, după cum observă Constantin Ciopraga, *"la Bacovia abandonul nu e o ruptură totală, ci anxietate, pendulare fără scop, solitudine crispată, complicată de o conștiință lucidă, care, retrăgându-se în elementar și geografic, traduce, concomitent cu conflictul individual, o dramă existențială pe plan uman"*. Solitudinea bacoviană nu sfârșește, cu alte cuvinte, în estetismul baudelairian, senzația de *"gol istoric"*, de neant, nelăsându-i poetului nici o cale de refugiu, de mântuire. Un fel de agonie generalizată își face loc în poezia lui Bacovia, o atmosferă înghețată, din care dimensiunea umanului parcă lipsește, iar poetul, resimțind pustiul existenței ca pe o amenințare, se întoarce, într-un gest autoreflexiv, asupra propriului eu.

În acest cadru sumbru, lipsit de orice fior metafizic, de o materialitate totală și goală, notațiile poetului sunt, deopotrivă, himerice și nonfigurative, ele traduc realitatea în imagini poetice laconice, dar, în aceeași măsură, o și i-realizează. Prizonier al decorului cvasicarceral, eul liric trăiește sub amprenta unei neliniști

agonice, într-un decor oprimant, de izolare și damnare. G. Călinescu observa, pe de altă parte, că lipsa de varietate duce la manierism, încât patetismul și sentimentalismul cu însemne parodice reprezintă simboluri ale solitudinii agonice.

Cadrul poetic bacovian, marcat de plictisul provincial, de monotonia zilelor autumnale, de infernul citadin sau de senzația degradării, este un cadru ce refuză orice idealitate, refractar transcendenței sau elevației spirituale. Sugestia poetică nu favorizează, în lirica bacoviană visarea, ci o interzice, după cum lipsește, cum remarcă V. Fanache, iluzia vreunei transcendențe mântuitoare, ca la poeții decadenti. Tocmai de aceea, discursul poetic bacovian nu se bazează pe o amplificare și detaliere a imaginilor, ci pe concentrare treptată, pe mecanica repetiției ce trădează alienarea: *"Sunt poetul pustiilor piețe / Cu tristele becuri cu pală lumină / Când sună alarma în noaptea deplină / Sunt poetul pustiilor piețe / Tovarăș mi-i răsul hidos, și cu umbra / Ce sperie câinii pribegi prin canale, / Sunt tristele becuri cu razele pale, / Tovarăș mi-i răsul hidos și cu umbra // Sunt solitarul pustiilor piețe / Cu jocuri de umbră ce dau nebunie; / Pălind în tăcere și-n paralizie, — / Sunt solitarul pustiilor piețe"*. În această poezie, epitetul sunt mai degrabă convenții, individualități neindividualizate, sunt imagini folosite în poezie, cum observă Gh. Crăciun, *"nu pentru ineditul lor, ci tocmai pentru valoarea lor comună, de școală poetică"*. Aici, vocabularul, procedeele simboliste sunt căutate cu insistență, iar leitmotivul și refrenul reprezintă elemente constante de construcție.

În acest fel, se poate afirma că legea fundamentală a acestei poezii e repetiția, recurența unor imagini arhetipale pentru condiția alienantă omului modern, minată de absurd și singurătate. Realul și interioritatea, instanțe complementare ale poeziei bacoviene sunt demonizate astfel, prin precizarea lor cu acuitate repetitivă a percepției, realitatea e agresivă iar fenomenele naturii sunt surprinse sub specia maleficului. Eul liric reacționează astfel la stimulii realului malefic prin retransarea în limitele nevrozei, ale solitudinii și nebuliei. Cu toate acestea, în poezia lui Bacovia lumea nu suferă un proces de i-realizare, ci, dimpotrivă, obiectele își acutizează forma, consistența, devin parcă mai agresive, conturând un univers monoton, morbid, ce se păstrează în limitele sale contingente. Bacovia își refuză, astfel, orice încercare de conceptualizare a realității, transcriind, dimpotrivă, în versurile sale, ineditul, fenomenalitatea lumii cotidiene. Această fascinație a concretului, acest gust al banalului și contingentului relevă poate cel mai bine inadecvarea lui Bacovia la poetica simbolistă.

Chiar în primul volum, de altfel, Bacovia își dezvăluie, dincolo de o anumită unitate tematică, o dublă vocație, o identitate duală, lucru observat și de Tudor Vianu în articolul *Bacovia în ediție definitivă* (1946): *"Printre procedeele artistice ale lui Bacovia mi se pare a distinge două îndrumări, despre care n-aș putea spune că sunt succesive, pentru că ne lipsește o cronologie a poeziilor sale, dar care se leagă, totuși, de câte un alt moment al evoluției noastre lirice mai noi. Unele din versurile lui Bacovia se asociază în configurații decoraive, stilizate, cu o largă întrebuintare a refrenului, amintind de Macedonski. Este un moment în care poetul lucrează prin generalizarea unei singure impresii artistice, procedeul folosit de atâtea ori de Macedonski în **Rondelurile** sale. Poetul se exprimă într-un material de impresii artistice, ca cele pe care i le împrumută poezia vremii, cu parcurile, havuzurile și statuile ei. Apoi, limba poetului este aceea a primului simbolism românesc care, cu solitar, funebru, secular, sinistru, hidos, carbonizat, lugubru, barbar, satanic, sumbru etc. exprimă nu numai genul imperator care l-a urmărit mai cu dinadinsul, dar și participarea lui la o lume a cărților și a culturii (...). A doua îndrumare a tehnicilor lui Bacovia tinde către o individualizare a impresiilor, stând într-un anumit contrast cu stilizările observate mai înainte. Tendința de a zugrăvi tablouri simetrice, conturate, raționalizate este depășită acum. Poetul dorește să noteze senzația sa nemijlocită, ingenuă și dureroasă. Forma se dezorganizează în această aspirație către imediat, așa încât nu o dată asistăm la o frângere a ritmului. În această configurație limba se schimbă nu numai prin limbajul mai familiar care primește și unele provincialisme, dar și prin toate acele împerecheri de cuvinte ale vorbirii cotidiene".*

Cea de a doua identitate lirică a lui Bacovia e tot mai evidentă în volumele *Cu voi* (1930), *Comedii în fond* (1936), *Stanțe burgheze* (1946), dar ea poate fi detectată chiar în poezia *Nocturnă* din 1899: *"Stau... și moina cade, apă, glod ... / Să nu mai știu nimic, ar fi un sigur mod - / Un bec agonizează, există, nu există, / Un alcoolic trece piața tristă"* etc. În această poezie e evidentă dispariția prozodiei clasice, a laitmotivului și a repetiției, în timp ce limbajul a devenit laconic, eliptic, poezia caracterizându-se printr-un acut interes pentru detaliu. Tema centrală e, și aici, solitudinea, însă poetul nu se mai declară un însingurat, starea sa de singurătate derivând din context. Interesantă e, în ordinea impunerii unor teme și a reliefării unui limbaj liric, cronologia operei lui Bacovia.

Astfel, volumul *Plumb* e rezultatul unei relații determinate de voința asumării de către poet a unei anumite fizionomii lirice, adecvată la estetica simbolistă a începutului de secol. Această voință de preluare a unei identități simboliste face ca poezia să fie saturată de repetiții, de imagini senzoriale sau cromatice, aflate sub imperiul sugestiei și al simbolului, lucru ce se regăsește și în al doilea volum, *Scânteii galbene*. Volumele *Cu voi* și *Comedii în fond* sunt rezultatul unei perioade de tranziție, în care simbolismul coexistă cu notația abruptă de factură expresionistă. În aceste volume, versurile lui Bacovia, considerate prin prezența accentuată a sarcasmului, prin care sunt desfigurate toate lucrurile, trimit în spațiul derizoriului forme, motive și convenții poetice. Poemele lui Bacovia se descompun într-o formă tot mai eliptică sau, dimpotrivă, reiau ritmuri ale altor poeți, vădind tentația parodiei (Eminescu, Macedonski, Coșbuc).

Volumul *Stanțe burgheze* din 1946, cultivă după observația lui Gh. Crăciun, "*contingența biografică, nostalgia trecutului, cotidianul, versul eliberat de orice constrângeri muzicale, procedeele sintactice, vocabularul prozaic, ironia directă, discontinuitatea notării*". Nu temele și motivele se modifică, în acest volum, ci viziunea, percepția lirică, relația conștiinței cu realul sau cu rolul asumat. Universul pe care textul bacovian îl asimilează e monoton și limitat, aparține vieții comune, cotidianului, actelor stereotipe ale existenței umane. Dincolo de obiectele și fenomenele realității reprezentate de poet se află *pustiul*, vidul. Universul reprezentat de Bacovia e un univers închis, lipsit de posibilitatea evaziunii, un univers al damnării și disoluției existențiale.

În poezia bacoviană, elementele cadrului nu sunt văzute dimensional, descriptiv, ci din perspectiva *atmosferei* ce sintetizează, cu mijloace artistice reduse la minimum, o stare suflătoare. Acordul dintre sentiment și expresie se realizează printr-un registru stilistic ascetic, de o mare sărăcie a figurilor de stil.

După cum observa Constantin Ciopraga "*lipsa de artificiu, la artistul grav și lucid, pare un efect al spontaneității, dar Bacovia își lucrează versurile cu o perseverență incredibilă. Sobrietatea clasică și extragerea esenței sunt dobândite printr-un efort aproape dramatic, în luptă cu materia. Versuri despuiate, emoții surdinizate, epitețe curente, toate demonstrează repulsia pentru stilul grandilocvent*". Dacă în lirica de dinainte între poezie și realitate se află obstacolul convențiilor, care artificializa, într-un fel, viziunea lirică, în poezia bacoviană de mai târziu lirisimul e un reflex imediat al cotidianității, existând o echivalență aproape totală între poezie și viață.

Stanțe și versete (cuprinzând poezii scrise între 1950 și 1957) se caracterizează tocmai printr-o inserție fără rest a datelor realității în text. Identitatea biografică a poetului e exprimată în mod nemediat de identitatea sa lirică. Pe de altă parte, lirismul lui Bacovia se bazează pe ideea refuzului ideii de absolut, căci metafizicul este asimilat pustiului, vidului total.

V. Fanache, în **Bacovia. Ruptura de utopie romantică** fixează locul pe care îl ocupă poetul în peisajul liric românesc: *"Bacovia întrerupe, în devenirea poeziei noastre, discursul liric încrezător în depășirea de sine. Lui îi este proprie ruptura de iluzie, de visarea romantică sau de himera simbolului investit cu puterea de a sugera misterul cosmic. Nici o intenție programatică nu se arată eficață în a salva eul prăbușit în plumbul realului concret. Stoarsă de iluzionare, poezia pe care o scrie nu mai e vechea stare de farmec, extaza incantatorie; este sunetul stârnit de ireversibila sa autodistrugere. Ce îl separă pe Bacovia de utopia romantică stă în faptul că în textul său nu se întrevede salvarea (redempțiunea) nici în viață, nici în moarte, lipsește magicul tărâm compensatoriu, indiferent că el s-ar numi trecut sau spațiu oniric, cosmos, istorie sau eros".* Prin această luciditate desăvârșită, prin care se desprinde de orice iluzie, Bacovia e contemporanul nostru, prima conștiință postmodernă românească.

"Plumb"

Poezia lui Bacovia e, în primul rând, o poezie de atmosferă, în care cadrul evocator trădează o sensibilitate acută la "stimulii" realului. E, cum remarcă Lovinescu, o atmosferă *"de copleșitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenați, limitată într-un peisagiu de mătăhală de oraș provincial, între cimitir și abator, cu căsuțele cinchite în noroaie eterne, cu grădina publică răvășită, cu melancolia caterincilor și cu bucuria panoramelor în care «prințese oftează mecanic în racle de sticlă»; și în această atmosferă de plumb, o stare sufletească identică: o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească prin obsesia morții și a neantului, un vag sentimentalism banal (...)"*.

Apărută în volumul omonim din 1916, **Plumb** e, mai mult ca sigur, cea mai citită și mai citată poezie a lui Bacovia. Nu știu dacă, în ciuda atâtor interpretări, e și cea mai bine înțeleasă. În această creație reprezentativă poetul configurează, în expresia minimală și repetitivă atât de caracteristică, o realitate în primul rând psihologică, în sensul că sugestiile cromatice, muzicalitatea grea, scrâșnită ne pun în fața

universului lăuntric al poetului, un univers traumatizat, dizarmonic și alienat în raporturile sale cu lumea exterioară.

Evident, găsim aici întreaga poetică simbolist-expresionistă a lui Bacovia, modul său de reprezentare a lumii și de figurare a propriilor sale emoții în vers, un anume stil inconfundabil prin care autorul s-a impus în istoria poeziei românești. **Plumb** e, cu alte cuvinte, o poezie programatică, tocmai în sensul acesta al reflectării unui mod de a scrie, și a unui mod de a resimți datele realului în expresie lirică.

Poezia lui Bacovia e structurată în formula unui monolog elegiac, în care senzația de absurd și atmosfera tragic-crepusculară sunt dominante. Ele țin de sensibilitatea enormă a lui Bacovia, o sensibilitate atentă la cele mai subtile nuanțe ale mecanismului lumii, la cele mai mici stridențe ale devenirii universale.

În plan ideatic, poezia lui Bacovia închipuie un univers alienant și restrictiv, lipsit de orice urmă de idealitate, în care eul își resimte acut lipsa de identitate, cu sine și cu ceilalți dar și neputința de a ființa în mod autentic, plenar. *Căderea* e, cum observă V. Fanache, cuvântul-cheie al creației bacoviene, un cuvânt paradigmatic pentru reprezentările ontico-poetice ale autorului **Plumbului**: *"De oriunde am decupa o secvență și indiferent dacă obiectul ei ar fi materia cosmică, spectacolul uman său ființa poetică, dincolo de scenariul textual prezidează, asemenea unui fatum, căderea. Alunecarea, dispariția, curgerea, declinul, îngălbenirea, degradarea, pierderea de sine, în alienare mută ori în nebunie răcnită, scufundarea în «hăul» care «toate adună», ca o groapă insașiabilă, sunt fețele (metaforice) ale aceleiași căderi, activă pretutindeni, ca și cum ar corespunde unui numitor simbolizant comun al limbajului: tot ce se poate închipui în rostire se derulează ca o ratare"*.

Și în **Plumb** traiectoria imaginilor poetice are în ea un sens declinant, axul poeziei nu are însemne ale ascensiunii, ci, dimpotrivă, accente foarte clare ale regresiei, căderii, alienării și mineralizării – toate acestea aducând în scena lirică demonia morții, sugestia extincției și a inerției insuportabile.

Cuvintele-cheie ce trasează datele acestui univers liric sunt *plumb*, *cavou* și *singur*. Sunt cuvinte ce sugerează o solitudine totală, tragică a eului liric, o singurătate esențială ce-l plasează într-un spațiu de dincolo de lucruri și de oameni, un spațiu metafizic, în care *ființa* își regăsește izolarea sa fundamentală în fața ilimitatului lumii și se închide în propriile sale trăiri. Se poate ca însăși această teroare în fața infinitului și a unei lumi ce înspăimântă tocmai prin lipsa de repere suficient de clare să conducă eul liric la o atitudine retractilă,

la reclusiunea în spații închise, de tipul cavoului. *Cavoul* e, dacă psihanalizăm puțin, un simbol al regresiei *ad uterum*, prin care putem înțelege retragerea eului liric într-un spațiu protector, din fața agresiunii lumii exterioare, opresivă și lipsită de noimă.

O altă interpretare ar putea pune accent tocmai pe dimensiunile restrictive, procustiene ale unor simboluri spațiale de tipul *cavoului* ori ale *sicriului*. Putem considera că toate aceste spații minimale, în care ființa se regăsește izolată, împuținată, cu idealurile amputate sunt tot atâtea spații ale căderii, alienării, apăsării și damnării. Dintr-o astfel de perspectivă, poezia e structurată într-o viziune centripetă, în care energiile semnificative se strâng într-un punct de convergență, se focalizează într-un centru semantic de pură urgență negativă. Dovadă stau termenii cu rezonanță funerară prezenți aici (sicrie, funerar, cavou, mort, plumb) ce ne trimit la o lume a închiderii, claustrării, a lipsei de orizont existențial și, în cele din urmă, la un spațiu infernal prin dimensiunile sale minimale, mortificante.

Pretextul liric e dat de pierderea iubirii (iubitei), pentru că, spre deosebire de poezia romantică, la Bacovia, și mai ales în *Plumb*, dragostea pierde orice urmă de idealitate, orice contur utopic, ea capătă accente mecanice și reificative, se transformă într-o senzație alienantă de cădere, de tumult înghețat, de pasionalitate mineralizată, stearpă. Dintr-un atare unghi, poezia *Plumb* e epilogul unei iubiri pierdute (*"Dormea întors amorul meu de plumb"*), o iubire ce nu mai oferă poetului șansa redempțiunii, ocazia evaziunii din spațiul constrângător al cimitirului, cavoului, sicriului.

Șingurătatea esențială a eului liric, punctată de sintagma – repetată – *"stam singur"* e amplificată de reprezentarea obsesivă a cadrului spațial minimal, alienant și restrictiv, dar și de senzația de frig, notată în imagini halucinante. Între spațiul interior, al unei dureri agonice, al unei tristeți metafizice și al unei suferințe aproape fiziologice, în același timp și decorul exterior, răvășit de vânt și de frig se stabilește o corespondență desăvârșită.

Interiorul și exteriorul comunică și-și accentuează ecourile; pe de o parte viziunea e contrasă la starea minimală a sufletului încătușat în propriile obsesii și viziuni aneantizante și, pe de altă parte, poetul pune în scenă un decor marcat de solitudine și de apăsare grea, de monotonie și dezolare acută. Plumbul, cuvântul-cheie al poeziei, repetat de trei ori în fiecare strofă, devine o metaforă și, în același timp, un simbol pentru o realitate sufletească devastată de neliniște și accentuat sentiment al neantului. Se sugerează aici lipsa de orizont și senzația de cădere a unui suflet chinuit, strivit de limitele uman-prea umane sale alcătuirii.

Ce poate sugera versul ultim ("Și-i atârnau aripele de plumb") decât că însăși imaginea zborului e una declinantă și iluzorie, imposibil de înfăptuit. Zborul e o înălțare amputată, o ascensiune "întoarsă", una nu spre *înalt*, ci spre *adânc*, spre zonele abisale ale propriului sine, marcat de angoasă și de nevroză. Scindat între zădărnicia înălțării și conștiința damnării, poetul nu resimte decât realitatea abuzivă exterioară și pe cea interioară – devastată de deziluzie și sentiment al neantului.

"Lacustră"

Apărută la rândul ei în volumul de debut, *Plumb* (1916), *Lacustră* exprimă aceleași obsesii ale unui eu liric apăsător de singurătate și disperare difuză. Sentimentul izolării eului într-o lume cu repere nesigure e copleșitor. Poetul are senzația – de o acuitate tulburătoare – că universul, în imensitatea lui strivitoare, îi abolește făptura, sentimentele, individualitatea, amputându-i identitatea, dizolvată într-o realitate precară, fără determinații precise. Atmosfera poeziei rezultă tocmai dintr-o astfel de nedeterminare, spațială și temporală deopotrivă.

"Plânsul materiei" trebuie înțeles ca o modalitate de reprezentare a substratului profund al lumii; e vorba de o realitate preformală sau supraformală, originară, ce-și dezvăluie identitatea cu sine și în același timp, transpunerea în diversele modalități ale ființării. Lucrul e observat, între alții, de V. Fanache: "*Cine este «materia» al cărei plâns este auzit de poet? Avem de-a face, precum și în alte texte bacoviene, cu o imagine generalizatoare, de însumare și transcenderă într-o suprarrealitate sensibilă a diferitelor forme ale existenței. «Audi materia plângând» numește o entitate originară situată dincolo de lume și dincolo de om, din care derivă orice ființare, existarea *in actu* (...). Glasul ascultat vine din interioritatea profundă a universului, e un semn al esenței dezvăluite în și prin vers, care în limbajul bacovian se cheamă plâns*".

E așadar un "plâns" metafizic, o suferință a materiei ce-și dezvăluie precaritatea și disoluția sub imperiul ploii, al apei. De altfel, spre deosebire de poezii romantice, ce acordau apei un rol benefic și purificator, Bacovia investește elementul acvatic cu o forță malefică, cu însemne destructive, dezagregante. Universul întreg e amenințat de dispariție, lumea se găsește într-un vădit declin iar materia își surpă tot mai clar formele, organizarea, starea firească.

Într-un astfel de context, ființa însăși nu mai resimte natura ca pe o "locuire", ci, dimpotrivă, se simte amenințată tot mai mult, supusă unei tot mai accentuate crize de comunicare – cu sine și cu exterioritatea. Singurătatea poetului, starea sa de solitudine, de izolare extremă aduc cu sine impresia unui timp imemorial, lipsit, ca și spațiul acvatic, de repere sigure, liniștitoare. "*Locuințele lacustre*" precizează mai mult acest tablou poetic dezolant, al situării omului față cu stihiiile naturii, agresive și inacceptabile.

Umiditatea și acvaticul sunt atotprezente aici, ele sugerează dizolvarea lucrurilor și ființelor sub imperiul apei destructive, lichefierea formelor stabile, extincția sub semnul ploii terorizante. Somnul e, la rândul său, unul de coșmar, un somn ce întreține angoasa în fața forțelor malefice ale materiei dezlănțuite, alimentează teroarea ființei umane în fața naturii ieșite din matcă: "*De-atâtea nopți aud plouând,/ Aud materia plângând.../ Sunt singur și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre.// Și parcă dorm pe scânduri ude,/ În spate mă izbește-un val –/ Tresar prin somn și mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal*".

Tabloul exterior, al dezlănțuirii naturii, își află un corespondent în ființa interioară, răvășită, lipsită de apărare, repliată într-un sine amenințat de dezagregare și alienare.

"*Golul istoric*" sugerează ieșirea din timp, atemporalitatea metafizică a situării ființei umane în univers. Omul bacovian e iremediabil singur, e, în fond, un arhetip al umanului dintotdeauna și de pretutîndeni, rupt de orice relaționare socială și de orice determinare istorică. Pe de altă parte, imaginea adăpostului lacustru amenințat de furia apelor ne conduce la ipoteza unei continue căderi a ființei, a unei alunecări treptate în neant, în neantul apelor și în neantul interior deopotrivă.

Disoluției materiei îi corespunde, în acest fel, o dezagregare a ființei, amenințată în chiar structura ei intimă de o natură incontrollabilă, demonică. Senzațiile auditive ("*aud plouând*", "*aud materia plângând*") și cele tactile ("*scânduri ude*", "*în spate mă izbește-un val*") se îmbină aici, pentru a crea în modul cel mai apăsător sugestia neantului, a golului, amenințării venite dinafară, a fufiei malefice a apei.

E, în modul cel mai cert, cum observa Florin Mihăilescu, vorba de un triumf al materiei în fața dimensiunii metafizice, aceasta deoarece starea de angoasă și de nesiguranță a eului liric reiese din "*imposibilitatea de adaptare la structurile sociale întemeiate pe triumful materialității asupra idealității în raporturile umane, ceea ce*

explică persistența simbolului existențial al șubrezeniei umane și al amenințării perpetue și, compensativ, al aspirației latente sau uneori revoltate".

Bacovia excelează, în *Lacustră*, dar și în alte poezii reprezentative ale sale, prin capacitatea de a sugera stări sufletești extreme, de un mare impact ontologic și emoțional, cu ajutorul senzațiilor, notate pregnant. Sentimentul precarității ființei, al perisabilității ei în contextul universalului e notat prin spectacolul unei materii instabile, perpetuu fluctuante, în cadrul căreia apa e simbolul eroziunii, inconstanței, evanescenței: "*Un gol istoric se întinde,/ Pe-aceleași vremuri mă găsesc.../ Și simt cum de atâta ploaie/ Piloții grei se prăbușesc.../ De-atâtea nopți aud plouând,/ Tot tresărind, tot așteptând.../ Sunt singur și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre*".

Poezie a alienării ființei în fața naturii stihinice, *Lacustră* nu e mai puțin o poezie a singurătății esențiale a omului într-un univers ostil ori măcar lipsit de raționalitate, un univers absurd, ce nu răspunde chemărilor sale, un univers, într-un cuvânt, alienant, în care omul nu se regăsește pe sine, nu-și poate afla adevărata identitate interioară, structura sa lăuntrică autentică.

"Decembre"

În mod firesc, sentimentul erotic bacovian se încarcă de limpezi conotații negative, ca la mai toți poeții simbolști ori decadenti. Dacă la poeții romantici dragostea era proiectată într-un orizont ideal, al împlinirii și regășirii originarității ființei, la poeții simbolști amorul e un amor convulsiv, marcat de însemnele nevrozei și alienării.

Iubirea simbolist-decadentă nu unește, ci desparte două sensibilități și două ființe, nu transfigurează sentimentul, ci desfigurează afectele unui eu răvășit de teroarea istoriei, a timpului ori a propriei nimicnicii. Poezia simbolistă, și mai cu seamă cea bacoviană retrace iubirii orice șansă de mântuire în plan afectiv, orice posibilitate de depășire a unui real inconsistent din unghi ontologic.

O poezie precum *Decembre* e o excepție în această privință, ea aducând o notă nouă a figurării erosului, o nouă concepție asupra sentimentului iubirii. *Decembre* e o poezie a intimității și comuniunii a două ființe așezate sub semnul anotimpului hibernal. Zăpada nu are, însă, aici, efectele apocaliptice din alte poezii ale lui Bacovia, ci mai curând, capătă o finalitate oarecum ornamentală, e un decor pentru conturarea spectacolului grațios al iubirii.

Ca și în unele pasteluri ale lui Alecsandri, în această poezie se stabilește o clară antinomie între exterior și interior; stihiei – decorative, cum spuneam – de afară corespunzându-i o atmosferă de liniște, tihnă și armonie în spațiul camerei. *Camera* e un loc securizant, ce protejează comuniunea dintre cele două ființe așezate sub însemnele benefice ale erosului.

Dragostea se transformă într-un ritual grațios, cu gesturi lipsite de pondere și cu atitudini ceremoniale ce conduc spre iluzia unei iubiri botticelliene. Nu mai e vorba aici de acel amor "*întors*", ce are conotații funebre, ci, mai curând, de o iubire spiritualizată și, în același timp, eliberată de orice pornire angoasantă, având toate trăsăturile înălțării și ale intimității.

Sublimitatea, suavitatea sentimentului eminescian al iubirii le întâlnim, aproape nealterate, în această poezie în care discreția, vraja versului și limpezimea aproape transcendentală a atmosferei produc un sentiment de împăcare și de armonie lăuntrică. Gesturile cotidiene, obiectele familiare ne conduc cu gândul tocmai la un astfel de ritual al iubirii în care atmosfera de interior e trasată în linii precise și vagi totodată, în culori estompate, de o anume grație a nuanței restrânse la infinitezimal.

Sunetele, la rândul lor, sunt de minimă anvergură, gesturile par neduse până la capăt, o lentoare a mișcărilor impune poeziei aerul de ceremonial al erosului sublimat situat într-o ambianță de o simplitate extremă, de un dinamism restrâns și, totodată, caracterizată de suavitate și implicare afectivă: "*Te uită cum ninge decembre/ Spre geamuri, iubito; privește –/ Mai spune s-aducă jăratec/ Și focul s-aud cum trosnește.// Și mână fotoliul spre sobă,/ La horn să aud vijelia,/ Sau zilele mele – tot una –/ Aș vrea să le-rvăț simfonia.// Mai spune s-aducă și ceaiul,/ Și vino și tu mai aproape; –/ Citește-mi ceva de la poluri,/ Și ningă... zăpada ne-ngroape*".

E configurată aici o atmosferă de domeniul regimului oniric, în care ființele și lucrurile își pierd corporalitatea, gesturile capătă o diafaniitate ce le scoate din sfera concretului iar atmosfera în ansamblul ei e una halucinant de ireală. La o astfel de impresie a oniricului în care se înscrie sentimentul erotic contribuie și prezența verbelor la imperativ sau la conjunctiv ("*te uită*", "*privește*", "*spune*", "*s-aud*", "*mână*", "*să ascult*") ce plasează acțiunile într-un fel de nedeterminare temporală, transpunându-le într-un domeniul al idealității și reveriei.

Căldura, ca și senzația vizuală de întuneric, frigul de-afară și focul din cameră contribuie la crearea unei ambiante propice apropierii

dintre cele două ființe așezate sub semnul iubirii. Structura textuală, ca și dinamica semantică a poeziei e alcătuită dintr-o dialectică a apropierii și depărtării, a interiorului și exteriorului, realități ce-și dinamizează unele altora semnificațiile, sugestiile, sensurile: *"Ce cald e aicea la tine,/ Și toate din casă mi-s sfinte; -/ Te uită cum ninge decembre.../ Nu râde... citește-nainte."/ E ziua și ce întuneric.../ Mai spune s-aducă și lampa -/ Te uită, zăpada-i cât gardul,/ Și-a prins promoroacă și clampa."/ Eu nu mă mai duc azi acasă.../ Potop e-napoi și-nainte,/ Te uită cum ninge decembre,/ Nu râde... citește-nainte"*.

În nici o altă poezie Bacovia nu investește sentimentul iubirii cu un astfel de sens purificator și elevat. În spațiul evocator și armonios, protector al camerei se desfășoară un ritual al apropierii și al iubirii, un ceremonial delicat al comuniunii dintre două ființe ce contemplă spectacolul naturii dezlănțuite de afară.

"Amurg violet"

Ca mai toți poeții simbolști, și Bacovia a fost atras de magia corespondențelor ori de tehnica sinesteziilor. În spirit rimbaldian, poetul român acordă culorilor anumite semnificații, le asociază unor stări afective, le expune într-un mod cu totul inedit. Griul, negrul, violetul, galbenul își pierd statutul de simple reflexe cromatice, intrând în categoria afectelor.

Nu întâmplător Mihail Petroveanu îl numea pe Bacovia *"compozitor în vorbe și pictor în cuvinte"*. Cu observația că la Bacovia picturalul, culoarea nu au nimic decorativ, sau, dacă, într-o primă instanță ele au rolul de a reda o ambianță, de a configura un decor, într-o a doua etapă a structurării viziunii lirice, culorile sunt transpuse dintr-un regim al senzorialității pure într-un domeniu al afectivității. Senzația se preschimbă în sentiment, culorile conotează stări sufletești de o mare diversitate.

Gama de culori prelucrate liric de Bacovia e restrânsă, în corespondență cu numărul restrâns de sentimente ce sunt sugerate de poet (plictisul, tristețea, angoasa, singurătatea, monotonia etc.). Melancolia, de pildă, e sugerată de sunetul viorii și al clavierului, în timp ce starea de nevroză e redată de culoarea verde crud, de albastru și roz, în timp ce din unghi muzical aceste sentimente sunt reprezentate liric de violină și flaut.

Nicolae Manolescu subliniază, de altfel, predilecția – împinsă până la obsesie – a lui Bacovia pentru culori sugestive: *"Violetul, negrul, albul, rozul invadează lucrurile ca niște prezente fizice, erodează*

personajele sau le pătează. Poetul pare a aplica vopselele pe pânză direct din tub sau cu latul cuțitului. Și aceste vopsele sunt câteodată halucinante prin intensitate”.

O poezie reprezentativă pentru o astfel de tehnică a sinesteziei e *Amurg violet*. Gama cromatică a poeziei e una monotonă, iar intensificarea senzației se realizează prin repetarea obsesivă a culorii *violet*. Cadrul poetic e desenat sumar, din câteva linii, spațiul e alcătuit din trăsături și repere minime, astfel încât decorul e de maximă austeritate și simplitate.

Culoarea violet e, însă, cea care favorizează un anume echivoc, o anumită ambiguitate semantică, ea conferind reprezentării poetice un accent aproape fantastic. E ca și cum dincolo de realitatea prezentă poetul ar presimți o altă, halucinant de aproape, dar, în același timp de o ținută fantastă, iluzorie, aproape sacrală: *“Amurg de toamnă violet.../ Doi plopi, în fund, apar în siluete:/ Apostoli în odăjdii violete –/ Orașul tot e violet./ Amurg de toamnă violet.../ Pe drum e-o lume leneșă, cochetă;/ Mulțimea toată pare violetă,/ Orașul tot e violet”*.

În strofa ultimă senzația de fantastic, de retragere într-un trecut iluzoriu e și mai evidentă. Poetul părăsește cadrul și timpul prezent, pentru a se refugia în spațiul unui trecut imemorial, favorizat de invadarea lumii de culoarea violet. Poetul, aflat într-o poziție privilegiată (*“din turn”*), ce-i permite panoramarea peisajului, asistă la un recul în istorie, ori la o descindere a istoriei, a mitului în realitatea diurnă: *“Amurg de toamnă violet.../ Din turn, pe câmp, văd voievozi cu plete;/ Străbunii trec în pâlcuri violete,/ Orașul tot e violet”*.

Amurgul, moment al zilei ce favorizează inserția fiorului fabulos, ca și culoarea violet, conduc la o viziune halucinantă, în cadrul căreia realitatea prozaică își părăsește pregnanța, ponderea, transfigurându-se în mit și iluzie aproape mistică.

“Plumb de toamnă”

O atmosferă sumbră, de nevroză și spleen e conturată și în poezia *Plumb de toamnă*. Poetul trăiește într-o lume cu articulații mecanice, lipsită de orice fior existențial autentic, în care reificarea cuprinde orice manifestare vitală. Închis în spațiul constrângător al târgului, poetul e apăsător de neliinște și de conștiința faptului că existența e o “eroare” și că transcendența e absentă. Provincia e figurată aici nu doar în sens pur spațial ori geografic, ci primește conotații ontologice: omul se situează în margine, are mereu nostalgia centrului, a originarității, însă condiția sa precară îi refuză orice șansă de evaziune, de transcendere a ceea ce este un *dat* exclusivist și terorizant.

Într-un comentariu, V. Fanache subliniază caracterul demoniac al acestui spațiu în care ființa e de aflat la periferia existenței, iar poetul e un damnat, exilat într-o lume ce-l înstrăinează tot mai mult de sine și de ceilalți: *“Viziune similară cu a gnosticilor, lumea din **Plumb de toamnă** pare a fi stăpânită de Satan și, în consecință, constituie un imperiu al răului, «provincie pustie», părăsită de spiritul divin, încât în acest spațiu damnat pentru oricine – tânăra fată, palidul visător, nebunul agitat, iubita «uitată», poetul însuși – «orice speranță e pierdută». Situat undeva departe sau poate nicăieri, remediul existențial îi este omului inabordabil, damnația la provincializare ontologică definindu-i natura intrinsecă. Spațiul târgului își etalează semnele pustiite de sens (...)”*.

Răul e o prezență atotputernică în aceste versuri. Imaginile morții sunt numeroase, reiterate cu o insistență obsesivă. Moartea, nebunia, nevroza, pierderea speranței și pierderea de sine într-un spațiu descentrat – sunt tot atâtea imagini ale răului de care e cuprins eul liric – captiv al unui spațiu fără orizont și repere sigure, prizonier al propriilor sale neliniști mistuitoare: *“De-acum, tușind, a mai murit o fată,/ Un palid visător s-a împușcat;/ E toamnă și de-acuma s-a-nnoptat.../ – Tu ce mai faci, iubita mea uitată?// Într-o grădină publică, tăcută,/ Pe un nebun l-am auzit răcnind,/ Iar frunzele cu droaia se desprind/ E vânt și-orice speranță e pierdută// Prin târgu-mvăluit de sărăcie/ Am întâlnit un popă, un soldat.../ De-acum pe cărți voi adormi uitat,/ Pierdut într-o provincie pustie”*.

Finalul poeziei ne transpune într-un fel de explicare a naturii alienării prin “răul social”, iar “iubita uitată” sugerează o nedeterminare a atmosferei, proiectând răspunsul în nostalgie și în inconsistență, a trecutului *“De-acum, au și pornit pe lumea eronată/ Ecouri de revoliă și de jale;/ Tot mai citești probleme sociale.../ Sau, ce mai scrii, iubita mea uitată?”*.

O “eroare” situată într-o “lume eronată” ființa își presimte căderea, are conștiința clară a propriei damnări, a înstrăinării sale față de propriul sine și față de lume. Alienarea, răul, nevroza, reificarea – sunt reperele tematice obsesive ale acestei poezii cu un cadru sumbru, învăluit în culorile melancoliei și ale disperării.

“Decor”

Titlul poeziei nu e deloc întâmplător. Poetul dă contur unui decor citadin, în ambianță hibernală, decor marcat de imaginea parcului și a copacilor albi și negri. Din punct de vedere al structurării viziunii,

am putea constata o alternanță de static și dinamic, de mișcare și de repaos. Astfel, catrenele dau, în cel mai mare grad, senzația de încremenire, de inerție și neclintire, în timp ce versurile izolate produc o anume impresie de mișcare, de dinamism. Alternanța de alb și de negru aduce cu sine stridența și contrastul între două culori cu o anume simbolică: albul ar sugera viața, o viață mineralizată, în hibernare, în timp ce negrul poate aduce conotații ale neantului, ale morții.

Poezia lui Bacovia nu e, în ciuda caracterului reprezentativ al imaginilor, propriu-zis un pastel. Decorul, descripția, figurarea peisajului nu constituie scop în sine, ci sunt un pretext pentru sugerarea unor stări sufletești, pentru redarea unor afecte. Lucrul a fost observat și de Nicolae Manolescu: *“Chiar de la prima lectură remarcăm că niște sintagme se repetă, într-o ordine anumită, și că reprezentarea peisajului de iarnă este puternic stilizată. Tabloul «descărnării» naturii este realizat prin alternanța de alb și negru. Mimesisul este, la început, perceptibil. Primul vers poate fi citit referențial: copacii albi și copacii negri sunt copacii desfrunziți, ca și carbonizați, acoperiți de zăpadă. Reluarea schemei (în versurile 6 și 11) atacă însă impresia de descriere fidelă, fie și numai prin faptul că extinderea opoziției alb-negru la alte aspecte ale realității (penele păsării, frunzele) introduce un criteriu de similaritate artificială: intuiția e contrariată de codul coloristic foarte simplu întrebuițat de poet. Ne dăm seama că poetul nu descrie peisajul, ci îl organizează în funcție de două trăsături opuse, albul și negrul, care nu au numaidecât corespondențe stricte la realitate”*.

Atmosfera pe care autorul o construiește în poezia *Decor* e una de maximă austeritate. Elementele de natură sunt de o simplitate extremă, lor asociindu-li-se stări de spirit de asemenea monocorde: tristețe, melancolie, solitudine. Repetiția unor cuvinte sau a unor sintagme are rolul de a intensifica emoția, de a accentua și mai mult trăirile ori de a apăsa accentele distribuite asupra unuia sau altuia dintre elementele ambianței lirice.

Simetriile și corespondențele poetice sau de structură sunt, de altfel, foarte elocvente: primul și al treilea catren sunt aproape identice, fapt ce are darul de a amplifica impresia de monotonie, de nediferențiere pe care autorul ne-o comunică (*“Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar:/ Decor de doliu, funerar.../ Copacii albi, copacii negri (...) Și frunze albe, frunze negre;/ Copacii albi, copacii negri:/ Și pene albe, pene negre,/ Decor de doliu, funerar...”*).

Catrenul median aduce, în atmosfera de încremenire a decorului de iarnă, un anumit dinamism, o senzație de mișcare mai apăsător notată ("Cu pene albe, pene negre/ O pasăre cu glas amar/ Străbate parcul secular.../ Cu pene albe, pene negre").

Poezie a antinomiilor unei naturi ce exprimă contraste sufletești, *Decor* pune în lumină mai toată gama de procedee și tehnici bacoviene caracteristice. Simbolismul trece, prin stilizarea afectelor și austeritatea peisajului, înspre expresionism, relevând disponibilitățile artistice ale unuia dintre cei mai originali poeți români.

Receptare critică

"Există, în adevăr, o atmosferă bacoviană: o atmosferă de copleșitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenați, limitată într-un peisagiu de mahala de oraș provincial, între cimitir și abator, cu căsuțele cinchite în noroaie eterne, cu grădina publică răvășită, cu melancolia caterincilor și cu bucuria panoramelor în care «*prînsește oștează mecanic în racle de sticlă*»; și în această atmosferă de plumb, o stare sufletească identică; o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească prin obsesia morții și a neantului, un vag sentimentalism banal, în tonul caterincilor, și macabru, în tonul păpușilor de ceară ce se topesc, o descompunere a ființei organice la mișcări silnice și halucinante, într-un cuvânt, o nimicire a vieții nu numai în formele ei spirituale, ci și animale".

(E. Lovinescu, *Istoria literaturii contemporane*, vol. 2, p. 404)

"Dacă oricărui lirism îi repugnă să fie descris, acest procedeu amănunțind să distrugă un mecanism ce, înăuntrul cuvintelor, e cu atâtă pudoare enigmatic. poeziei bacoviene îi convine și mai puțin, chiar dacă esența sa e decorativă. E drept că acestui peisaj putred, acestor profiluri supte de culoare, într-o urbanitate de periferie, le corespund artiști decorative ce umplu până la saturație minimul spațiu al poemului. Dar e tot atât de drept că, descriind-o, îi răpești poeziei lui Bacovia inefabilul ce emană din zonele obscure, atmosfera bacoviană, atât de pregnantă în mizeria ei, și – ca după o ardere pe veci pierdută – analiza criticului nu mai păstrează decât zgure grafice. Căci poezia bacoviană aparține expresiilor celor mai specifice ale simbolismului. Și tehnica sa se rezolvă exclusiv cu mijloacele pe care școala simbolistă i le-a oferit, acea sumă a sugestiilor care vin din muzică, din culoarea irizată în jocul luminii, din atmosfera confuză a inconștientului, toate consecințele marii

picturi impresioniste, cărora apoi temperamentul poetului le-a adăugat aura fanată a destinului său, sarcasmul și mania decrepită, funebrul aer damnat. Impresia care se desprinde din poezia lui Bacovia poate fi deopotrivă a unor simple combinații, născând efervescente ce predispun la melancolie, a unei vieți în descompunere, ce își consumă ultima picătură de dezgust”.

(I. Negoieșcu, *Scriitori moderni*, p. 132)

“Poezia simbolistă era una a consonanței, a armoniei muzicale, caracterizată de o simțire discretă și evazivă, fiind la ea acasă în rafinamentul lipsit de vitalitate și chiar fad, dintr-un impuls aristocrat-artistic. La Bacovia însă, «scârțâielile» ating urechea cu sunete «înfrorătoare» și frunzele căzătoare produc pe retină imagini «sinistre». Registrul stilistic nu poate fi întâmplător, cu atât mai mult cu cât îl întâlnim pretutindeni în *Plumb*. Instinctul melodiosului, care conduce mâna tuturor moderniștilor, este absent în poeziile lui Bacovia, a cărui artă pare să învedereze o ureche nemuzicală sau, spre a nu se crede că o spun cu reproș, o ureche în stare să accepte disonanță, zgomotosul, dezordinea sonoră. E ca și cum muzica simbolistă ar fi executată la alte instrumente decât acelea obișnuite. Viorile verlainiene scot, în mâinile lui Bacovia, sunete acute sau «rupte»; țipete de trompetă răsună histeric în versuri stângace; pianul pare dezacordat; vocea femeii care cântă în cafeneaua goală este «barbară»”.

(Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, p. 205)

“Ar mai fi de luat în discuție și sentimentul agonice care străbate versurile bacoviene. Nici acesta nu e însă expresionist. Destrămarea trăită de eul liric al lui Bacovia apare ca rezultatul unor cauze identificabile, sociale sau psihice, nevrotice. Ea nu e «misterioasă», «obscură», ca la expresioniști. Pe poet nu-l urmărește presimțirea unor «duhuri» ascunse, care-și exercită forța lor distructivă asupra sa și a lumii; aceasta nu i se înfățișează «demonizată» ca lui Trakl. Agonia universului bacovian e o «lichefiere» lentă, «necatastrofică»; un lung final, simplu destin al materiei perisabile – și versurile poetului nu au ambiția să fie altceva decât «plânsul» ei. Orice «dinamism» expresionist e principial exclus de aici. Există un mister prin care arta aceasta izbutește adesea să străpungă estetica simbolistă și impresionistă și să-și găsească o formulă absolut proprie extrem de modernă”.

(Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, p. 234-235)

“În cea mai gravă, mai dramatică latură a sa, jocul poetic bacovian ar fi deci înscenarea unui spectacol *sui generis*, astfel construit încât să sugereze acel mod de a fi jucat al omului alienat până și de propria individualitate, într-un univers a cărui dinamică e asimilată mișcării unui mecanism. Lirica lui Bacovia ar fi, până la un punct, o poezie despre «jocul lumii» – și, în acest sens, partea de libertate a celui jucat este ca și nulă. Câteva dintre trăsăturile acestui spectacol le-am putut deja degaja – și ele țin, cum am văzut, de apelul la specifice elemente de decor, insistent reluate, de o mișcare scenică ce comportă, la rândul ei, atribute relativ constante, de reducere a gesturilor subiectului liric la câteva, sugerând inerția, automatismul, dezarticularea marionetei – toate convergând în realizarea acelei configurații, pentru noi fundamentală, a mecanicii opresive, alienante, a universului (...). «Monodrama mimică» – cum în mod fericit a fost numit spectacolul oferit de «personajul» lui Bacovia, apare astfel ca mod al schematizării și esențializării lumii poetului la nivelul reprezentării eului liric în spațiul său «scenic» specific”.

(Ion Pop, *Recapitulări*, p. 17-18)

“Majoritatea orientărilor, cheilor, temelor sale sunt scrise pe acești piloni: râsul și plânsul, starea planului înclinat, neîntrerupta agitație, obsesia morții, frica de viață, abulia, veșnicul du-te-vino, ponderea senzațiilor sonore și optice, caseta cu tremure, vibrații, tresăriri, dărdăieli și alarme, încărcatul deviz al buletinelor meteorologice, statismul, împietrirea, dar și trepădarea sterilă, zăpăcitoare, absurdă, autismul dar și turuiala în vid, așteptarea și neașteptarea, sarcasmul, renunțul, mizantropia, nebunia, în sfârșit artele și îndeosebi muzica («*Acorduri, arpegii, armonii... / Orice din mine au făcut*»), recursul la cântec – supapă adeseori salvatoare și încă ușa din formele de contrapunct ale acestei poezii adesea deznădăjduite. El își cunoaște agenții eroziunilor interne, știe că are de luptat și cu ei, și cu ele și cu sine, discerne riscul de a-și sacrifica propria artă și fructificarea estetică a propriei drame, dacă nu va descoperi artificii prin care să le apere de monotonie, de insuportabil, de dispariție – și descoperă acest artificiu în virulențele verbului, care va împrăștia oțel în toate celulele lirice. Aproape un sfert din întregul celor 250 de poezii cercetate încep din primul vers cu cail-putere ai verbului, de cele mai multe ori folosit la prezent și de altminteri masiv în restul organizat al poeziei ce lasă impresia, în schimb, de disparitate”.

(I. Caraion, *Sfârșitul continuu*, p. 51)

Bibliografie

Ion Caraion, *Bacovia. Sfârșitul continuu*, Ed. Cartea Românească, București, 1977; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Ed. Minerva, București, 1978; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 2, Ed. Minerva, București, 1981; Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, București, 1987; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996; I. Negoîtescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991; I. Negoîtescu, *Scriitori moderni*, Ed. Eminescu, București, 1996; Ion Pop, *Recapitulări*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1995; Tudor Vianu, *Scriitori români din secolul XX*, Ed. Minerva, București, 1986; Gheorghe Grigurcu, *Bacovia, un antisentimental*, Ed. Cartea Românească, București, 1974; Dinu Flămând, *Introducere în opera lui George Bacovia*, Ed. Minerva, București, 1976; Mircea Scarlat, *George Bacovia*, Ed. Cartea Românească, 1987; V. Fanache, *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994; Ioan Milea, *Lecturi bacoviene*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995.

II. MODERNISMUL

Definire conceptuală

Modernitatea e un concept estetic ce conotează în primul rând corespondența dintre opera de artă și epoacă în care ea este făurită, legătura strânsă, dar, în același timp atât de subtilă, dintre creația artistică și mediul social care o generează. Miza modernismului e, în primul rând, autenticitatea, consonanța dintre trăire și operă, dintre textul literar și emoția estetică. Evident, elementul novator, noutatea e principiul fundamental al modernismului, chiar dacă raportarea sa la tradiție trebuie mereu refăcută, în sensul că modernismul se exprimă pe sine în termeni de opoziție față de o tradiție anchilozantă, stagnantă, needificatoare. Modernismul e, așadar o expresie a unui anumit radicalism de expresie și de conținut, el înglobând în sfera sa orientări literare precum simbolismul, expresionismul, imagismul etc.

În literatura română, postularea modernismului e efectuată de E. Lovinescu, în lucrarea sa *Istoria literaturii române contemporane*. Criticul de la "Sburătorul" își fundamentează ideile pornind de la factorul temporal care "*intervine cu o acțiune, a cărei forță crește în decursul istoriei*".

Corectând cu un ochi critic teoria maioreșciană a "*formelor fără fond*", Lovinescu crede, preluând un concept al lui Gabriel Tarde din domeniul sociologiei, că legea imitației acționează și în spațiul culturalului, că formele imitate își găsesc, mai curând ori mai târziu, o asimilare creatoare într-un anume context cultural-artistic. E cunoscuta teorie a sincronismului. Ce înțelege, însă, Lovinescu prin sincronism? Criticul consideră că toate manifestările de cultură ale unei epoci se dezvoltă din perspectiva unui "*spirit al veacului*", sunt modelate de o tendință sincronă ce conferă anumite trăsături similare unor opere, autori, teme ori procedee din spații culturale diferite. Lovinescu vede în sincronism "*acțiunea uniformizantă a timpului în elaborările spiritului omenesc*".

Cu alte cuvinte, sincronismul exprimă o tendință unificatoare și integratoare, centripetă și nu centrifugă, tendință ce face ca manifestările artistice, literare, culturale, în genere ale unei perioade să fie consonante: "*Sincronismul înseamnă, după cum am spus, acțiunea uniformizatoare a timpului asupra vieții sociale și culturale a diferitelor popoare între dânsese printr-o interdependență materială și morală. Există, cu alte cuvinte, un spirit al veacului sau ceea ce numea Tacit un saeculum, adică o totalitate de condiții configuratoare a vieții*".

omenirii". Şi Lovinescu exemplifică: "*Spiritul evului mediu, de pildă, se manifestă sub două forme: credinţa religioasă care-i determină întreaga activitate sufletească (literatura, arta, filosofia etc.) şi provoacă în domeniul politic cruciadele, adică expansiunea occidentului spre orient, iar, pe de altă parte, în domeniul social, forma specifică a feudalităţii, de origine germanică sau nu, în orice caz expresie a individualismului social, după cum stilul ogival este o expresie a misticismului*".

Lovinescu operează însă o distincţie însemnată între "*modernismul teoretic*" postulat şi practicat de el însuşi în paginile revistei "*Sburătorul*" sub forma unei "*bunăvoinţi principiale faţă de toate fenomenele de diferenţiere literară*" şi "*modernismul de avangardă şi experimental*" al unor reviste avangardiste de atitudine radicală, precum "*Punct*", "*Integral*", "*Contemporanul*", "*unu*" etc.

Ideea fundamentală pe care ne-o comunică teoria sincronismului a lui Lovinescu e aceea că, din cauza mijloacelor foarte evolute de comunicare, cultura unui popor se dezvoltă prin imitaţie şi adaptare, într-o strânsă relaţie de interdependenţă cu cea a altor popoare. Opunându-se, pe de o parte, teoriei maioresciene a "*formelor fără fond*", Lovinescu crede, totodată, că în dezvoltarea unei culturi tendinţa de sincronizare cu spiritul timpului e precumpănitoare în faţa spiritului naţional.

Modernismul românesc este, s-ar putea spune, fructul unei sinteze între experienţă (tradiţie) şi experiment (noutate). Poate că unele consideraţii despre cei doi termeni nu ar fi chiar inutile. "*Experienţa*" are, cum precizează într-un eseu al său Al. Paleologu, accepţiuni multiple, de la "*rutina meşteşugărească*", la "*experienţa trăită, dar trăită reflectat, conştient, premeditat*". A doua accepţiune a "*experienţei*" a condus, în perioada interbelică, de pildă, la aşa numita literatură a autenticităţii, într-o multitudine de variante, de la "*trăirismul*" eliadesc la "*substanţialismul*" lui Camil Petrescu. Experienţa înseamnă, într-o astfel de interpretare, nu doar simpla "*felie de viaţă*" naturalistă, asumarea nemediată a realului, aşadar, ci, mai curând, asimilarea acestuia pasiona(n)tă, până la ultima consecinţă, în exerciţiul deplinei lucidităţi creatoare.

O disociere pe care o operează acelaşi Al. Paleologu e cea dintre experienţă şi experiment; se consideră, în acest sens, că "*experienţa are o accepţie materială, pe când «experimentul» are una formală*". Fireşte, are dreptate să precizeze eseistul, nu urmează de aici că acesta ar fi ceva accidental şi de suprafaţă: totdeauna în artă problemele formale sunt de substanţă". În ceea ce priveşte

experimentul, acesta ia naștere și își extrage mobilurile estetice într-un moment de criză a expresiei. Din această perspectivă, o altă distincție între cele două noțiuni se bazează pe "*pasivismul*" ori "*activismul*" lor ("*fiind materială, experiența nu inovează, pe când experimentul, fiind formal, e prin esență inovator și presupune un punct de vedere a priori*"). Datorită aspectului și demersului său înnoitor, experimentul are tendința de a-și lua în sprijin o anumită metodă, să-și anexeze așadar o cale de urmat, dar, în același timp, el simte nevoia de a-și consolida structura prin adaosuri teoretice: "*Cu atât mai mult experimentul, venind, cum spuneam, la un moment de criză a expresiei, ca o tentativă de a o depăși, sau (ceea ce în fond nu e altceva) de a o accentua, are nevoie de explicații și teoretizări legate într-un fel de mutațiile mai particulare sau mai generale, mai obscure sau mai vădite, survenite din diverse cauze în sensibilitatea și mentalitatea epocii și determinând criza de expresie*" (Al. Paleologu).

Se pot aduce, precizează criticul citat, o serie de acuze experimentului; mai întâi, acuzele se întemeiază tocmai pe caracterul și fundamentarea preponderent teoretică sau teoretizantă a experimentului, care își pierde natura lea, spontaneitatea artistică, căpătând, oarecum, alura unei imposturi, ori rigiditatea unei dogme estetice. O altă obiecție se leagă de faptul că experimentul nu e un "produs finit", ci, mai curând, o încercare, un exercițiu, o eboșă, astfel încât "*nu e onest a-l propune publicului ca «operă»*". În fine, se obiectează experimentului că este un fenomen tranzitoriu, prin excelență caduc, așadar, pentru că "*nici nu apucă bine să-și dea măsura și aflăm îndată că e depășit, că «arta revine la normal»*". Nu e nimic paradoxal în faptul că experimentul are un caracter demonstrativ și, în același timp, șocant. El își propune în mod deliberat să desacralizeze, să demonteze inerțiile de gust ori poncifele receptării, aducând un suflu cu totul nou, primenind climatul estetic și conferind noi dimensiuni și conotații unor tehnici artistice prestabilite. Evident, la toate acestea contribuie și reacția publicului, cum precizează Paleologu: "*Reacția publicului este un factor constitutiv al experimentului ca atare, efectul de șoc, eventual chiar de scandal pe care-l produce reprezentând una din funcțiile lui esențiale. Efect, se înțelege, nu scop, șocul scutură clișeele gustului, îi clatină idolii și, deconcertând receptivitatea sclerozată de stereotipiile «culturale», o revirginizează mai mult sau mai puțin, făcând-o aptă să primească (sau să respingă, dar*

nu mecanic) mai curând sau mai târziu noua modalitate de expresie. Așa au fost, după multă ceartă, asimilate încetul cu încetul de public și până la urmă consacrate cele mai strălucite experimente din ultima sută de ani, pictura impresionistă și suprarealismul”.

Se înțelege că experimentul capătă, în cele mai multe cazuri, o alură iconoclastă, un aer de frondă, tendința sa fiind aceea de a răsturna ierarhiile prestabilite, de a impune o nouă ordine a lucrurilor și de a curăța terenul *“de toți saproșiții academici închistați în jurul capodoperelor, restaurându-le pe acestea în aria lor spirituală originară”*. Se poate spune că între tradiție și inovație, între “experiență” și “experiment” există numeroase interferențe și intercondiționări. Modernismul românesc nu poate fi înțeles fără aportul tradiției, după cum tradiția însăși poartă, poate, în mod paradoxal, în lăuntrul ei, germenul propriei negări: modernismul.

Receptare critică

“Unul dintre principalii directori de conștiință din deceniile interbelice a fost, neîndoielnic, E. Lovinescu (...). *«Sburătorul»* apare la 19 aprilie 1919 și va dispărea la 8 mai 1921, supraviețuindu-i cu nici trei luni *«Lecturii pentru toți»* (...). Cel mai interesant fapt, merit să devină o dată cu mare semnificație în viața literară interbelică, e că cel de al doilea mare critic al timpului și-a putut întemeia revista sa (Ibrăileanu avusese până în 1916 *«Viața românească»* și se pregătea să-și reînființeze revista). Cu ajutorul ei (a cercului din jurul revistei care va căpăta numele ei intrat în legendă) îndruma, pe o direcție socotită de el potrivită, literele românești (...).

Lovinescu și-a conceput publicația, ca fiind exclusiv consacrată fenomenului literar-cultural-artistic original. Traducerile nu erau de principiu nici agreate, nici acceptate. În afara literaturii propriu-zise (poezie, proză, uneori și teatru) sumarele sunt organizate pe câteva rubrici. Predomină cronicile (literară, teatrală, a ideilor, artistică), o secțiune consacrată *«însemnărilor informative»* sau numai *«însemnărilor»*, o poștă a redacției. Din păcate aceste cronici sunt capricios programate iar semnăturile lor alternează prea adesea (...).

Cea mai mare parte a spațiului revistei era, evident, consacrată literaturii. Nu vom spune că tot ceea ce s-a publicat aici era de calitate și rezistent (...). Dar *«Sburătorul»* are meritul imens de a fi facilitat debutul unor mari valori, făcând apoi tot ceea ce i-a fost posibil pentru consacrarea lor. Preocuparea principală era îndreptată spre *«cei ce vin»* (...).

Dar poate că pe deasupra acestor descoperiri, *«Sburătorul»* are meritul de a fi relevat pe marele critic al timpului, pe E. Lovinescu, din magistratura căruia avea să apară în a doua jumătate a deceniului al treilea marea pleiadă de critici foiletoniști. În rubrica de «Epiloguri» sau de cronică literară, Lovinescu continuă mai vechea acțiune de reevaluare a unor opere și personalități. Aici publică articole despre Coșbuc, Vlahuță, Brătescu-Voinești, Macedonski (...). Aceste «revizui» faimoase care i-au adus lui Lovinescu mari neplăceri în epocă (nestinse nici azi) au fost tot atâtea acte de mare curaj, semnalând, încă o dată, vocația unui mare director de conștiință (...).

La 7 mai 1921, *«Sburătorul»* își încetează apariția. Dar în toamnă, la 17 septembrie reapare cu un alt titlu: *«Sburătorul literar»* (...).

Mai peste tot, Lovinescu și gruparea sa erau prezentați ca o orientare potrivnică spiritualității naționale sau ca o spiță de arlechini ai condeiului, superstiție care desconsidera tradiția. Ceea ce era și nedrept și neadevărat. Pentru că înnoirea expresivă, în ordinea esteticului, și militantismul împotriva închistării într-un tradiționalism osificat (ceea ce nu e același lucru cu tradiția) nu semnifică deloc o atitudine potrivnică spiritualității naționale (...).

În martie 1926, Lovinescu și ai lui hotărâsc, la o ședință de cenacul, să reapară *«Sburătorul»*, asigurându-i o apariție de un an (12 numere). Director era Lovinescu, secretar de redacție G. Nechita. Redactori erau Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Felix Aderca, P. Constantinescu, Vladimir Streinu (...).

Viața literară și ideologică înregistrase modificări de creștere sensibile. Apele se limpeziseră, creând clare linii despărțitoare între orientări (...). Personalitățile exponențiale ale *«Sburătorului»* se impuseseră ca prezențe literare remarcabile, publicându-și creația în volume (...). Noua serie a revistei era, de aceea, concepută nu ca o revistă «a celor ce vin», ci «a celor ce au venit și au obținut un loc în literatură».

(Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, p. 188-201)

«*Sburătorul*» va fi pentru o adoptare largă și rapidă la noi a ultimelor formule artistice din Occident, adică pentru racordarea literaturii române cu «*spiritul veacului*». Totodată va refuza să accepte vreo limitare a acestui proces în numele particularismelor locale, sociale sau naționale (...).

Unei asemenea imagini mitologizate a progresului, generată fatal de ambianța socială, îi cădeau victime prietenii lui Lovinescu.

«*Spiritul veacului*» devenea pentru membrii cercului o noțiune extrem de vagă și generală. Factorii psihici căpătau în cuprinsul ei prioritate asupra celor materiali, economici și sociali. Când erau amintiți, ultimii îmbrăcau iarăși o formă abstractă (...).

Pe de o parte, «*Sburătorul*» va desfășura o critică ascutită, realistă, întemeiată și binevenită împotriva romantismului reacționar antiorășenesc, dispus să găsească neconținut dimensiuni profunde și originale înapoierii rurale spre a o putea prezenta ca o expresie a existenței «autentice», «autohtone», pe de altă parte, va rămâne la o reprezentare mitizată a progresului, fiind înclinat să eludeze contradicțiile între masele muncitoare și burghezie, sub un termen vag cum era: «*spiritul modern*» (...).

«*Sburătorul*» a știut să recunoască un mare poet dificil, pe Ion Barbu, care a evoluat repede de la o frenezie nietzscheeană, ascunsă sub haina parnasianismului, la structura «criptică» a versurilor sale (...).

«*Sburătorul*» a cultivat și o lirică mai directă, de «notație» sau de «atmosferă», «senzorialistă», cum o numea E. Lovinescu. Accentul cădea din nou, în cazul ei, pe interiorizare și intelectualizare, chiar dacă aici expresia evita obscuritatea (...).

În proză, «*Sburătorul*» pornea tot de la principiul sincronismului, conjugat cu cel al autonomismului estetic, după nevoi și împrejurări (...). Criticul vedea romanul modern dezvoltându-se în sensul investigării unei psihologii mai complicate, mai evolute. Aceasta – credea el – îi e proprie îndeosebi omului care trăiește în marile centre citadine, duce o existență diferențiată, plină de solicitări multiple”.

(Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.I, p. 25, 28, 30-31, 42-48)

“În accepția dată de Lovinescu în ultima secțiune a *Istoriei literaturii române contemporane* din 1927, «modernismul» nu e, desigur, întregul modernism românesc (...). În totalitate e, conform definiției sale, «o mișcare ieșită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880» și înglobând simbolismul, «modernismul» interbelic, «curente extremiste». Validitatea acestei judecăți de realitate n-a fost, nu putea fi contestată de nimeni, întrucât exprimă evidența. Atitudinile față de contactul cu «*poezia franceză mai nouă*» puteau fi oricât de violent deosebite; să se nege existența acestui contact, adică a procesului de modernizare, nu era posibil (...). Cea dintâi formulă a modernismului literar fiind simbolismul (...) rezultă că modernismul românesc e sincron în stare incipientă cu cel

francez, anterior celui din literaturile de limbă spaniolă, și cu atât mai mult modernismelor din numeroase alte literaturi (...).

Promotorii curentelor moderniste și-au argumentat demersurile, și ei, nu numai relevând calitatea artistică a «*poeziei noi*», dar demonstrând și oportunitatea de ordin național a modernizării, înfățișând modernizarea în general ca un progres istoric normal și inevitabil. În frecvențele sale dezlănțuiri antijunimiste, Macedonski opune «*noii direcții*» a «*Convorbirilor literare*» nu atât o altă «*noutate*» decât cea maioreșciană, nu atât spiritul modern, în sine, cât latinitatea (...). Mobilul rațiunii presimboliste a lui Densusianu avea să fie convingerea că «*stilul*» acestui curent «*ar pune mai bine în lumină firea noastră de latini*», ne-ar apropia de «*susfletul european*». După întâiul război mondial, Lovinescu a găsit calea să dea concepției sale estetice un fundament sociologic: să demonstreze că modernismul literar nu era decât consecința firească a modernizării pe toate planurile, impusă de «*legea sincronismului*».

(D. Micu, *Modernismul românesc*, p. 59, 70-71)

Bibliografie

Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I., E.P.L., București, 1972; ***, *Dicționar de terminologie literară*, coordonator Emil Boldan, Editura Științifică, București, 1970; D. Micu, *Modernismul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1984; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva, București, 1981; Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, București, 1987; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996; I. Negoțescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991; I. Negoțescu, *Scriitori moderni*, Ed. Eminescu, București, 1996; Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Ed. Eminescu, București, 1980.

TUDOR ARGHEZI

Tudor Arghezi (pseudonimul lui Ion N. Theodorescu) s-a născut la 23 mai 1880, la București și a murit la 14 iulie 1967. Urmează cursurile gimnaziului "Dimitrie Cantemir" (1891-1896). Debutează în ziarul lui Macedonski *Liga ortodoxă* (1896) cu poezia *Tatălui meu*. Între 1905-1910 locuiește în Elveția și călătorește în Franța. După întoarcerea în țară în 1910, va publica versuri în *Viața socială*, revistă

condusă de N. D. Cocea, va colabora la *Facța*, *Viața românească* și *Rampa*. Va fi redactor (1913-1914) la *Seara* iar din 1915 conduce săptămânalul *Cronica*. Rămas în București în timpul ocupației germane (primul război mondial), Arghezi devine redactor al unei gazete oficiale, ceea ce îi atrage condamnarea la închisoare în 1918. Colaborează la *Hiena* (1919-1920); este redactor-șef al revistei *Cugetul românesc* (1922-1923), director al ziarului *Națiunea* (1923).

Tudor Arghezi debutează cu volumul *Cuvinte potrivite* (1927). În 1928 editează ziarul, apoi săptămânalul *Bilete de papagal*, cea mai caracteristică publicație a sa din perioada de maturitate. Publică apoi *Icoane de lemn* (1929), *Poarta neagră* (1930), *Flori de mucigai* (1931), *Cartea cu jucării* (1931), *Tablete din Țara de Kutu* (1933), *Ochii Maici Domnului* (1934), *Cărticica de seară* (1935), *Cimitirul Buna-Vestire* (1936), *Hore* (1939), *Lina* (1942). Colaborează la ziarul *Informația zilei* (1943), unde va publica pamfletul *Baroane*, în urma căruia va fi internat în lagărul de la Târgu-Jiu.

După 1944, publică volumele *Bilete de papagal* (1946), *Manual de morală practică* (1946), *Una sută una poeme* (1947) și i se joacă piesa *Seringa* (1947).

Este laureat al Premiului Național pentru literatură (1946). După o eclipsă dramatică, reîntră pe scena literaturii în 1954. Publică plachetele: *Prisaca* (1954), *1907-Peizaje* (1955), *Cântare omului* (1956), *Stihuri pestrice* (1957), *Frunze* (1961), *Poeme noi* (1963), *Cadențe și Silabe, Ritmuri, Noaptea*.

Membru al Academiei (1955), laureat al Premiului de Stat (1957). Premiul internațional Herder în 1965.

Activitatea literară a lui Arghezi se desfășoară pe mai bine de șapte decenii, într-o varietate de forme publicistice fără precedent. Astfel, Arghezi a alternat poezia cu ziaristica, a fondat reviste și ziare și a scris pamflete. Se poate spune că Arghezi a fost o personalitate singuratică și incomodă care, chiar dacă a colaborat la numeroase publicații, nu a aderat afectiv și intelectual la spiritul acestora. Ca și Al. Macedonski, Arghezi străbate în mod firesc mai multe școli și vârste literare, astfel încât se poate spune că a avut atingeri cu toate curentele literare ale epocii sale, fără însă ca vreunul să îl poată revendica în mod legitim.

Arghezi a debutat sub semnul influenței parnasienne, fără a neglija și unele teme, toposuri sămănătoriste, cultivate însă într-un moment în care această orientare era în disoluție (*Arheologie*, *Belșug*, *Inscripție pe o casă de țară*). Poeziile cu care Arghezi atrage pentru prima dată atenția sunt cele din ciclul *Agate negre*, un ciclu poetic unitar, dar nu și foarte original, din care autorul nu va publica în volum decât câteva.

Inspirația și tonalitatea sunt baudelairiene, existând însă și ecouri din Eminescu, ecouri ce vor persista până târziu în creația elegiac-sentimentală a poetului. În aceste versuri de început se fac simțite și tonalitățile de revoltă socială (*Rugă de seară*). Arghezi își consolidează în această primă etapă o mai largă reputație de pamfletar de o mare violență verbală și de o totală lipsă de reverență la adresa personalităților epocii. Se poate spune că, la fel ca în cazul lui Macedonski, omul a dăunat multă vreme operei. După apariția ziarului propriu, *Bilete de papagal*, scriitorul își afirmă în mod plenar dubla sa vocație: aceea de poet și de pamfletar liric.

Volumul *Cuvinte potrivite* însumează o experiență artistică de trei decenii. E aproape imposibil de stabilit cronologia exactă a poeziilor lui Tudor Arghezi. Pamfletarul dezlănțuit e dublat acum de un poet de adânci sfâșieri și dureroase căutări ale cuvântului. *Cuvinte potrivite* dezvăluie din plin această fuziune insolită între clocotul interior și ezitare, între plasticitate verbală și fondul sentimental al multor creații. Volumul *Cuvinte potrivite* cuprinde un repertoriu de teme pe care Arghezi le va relua de multe ori și le va adânci mai târziu. Poetul aparține tuturor curentelor literare și nici unuia, lucru dovedit de volumul *Flori de mucigai*, cel mai unitar volum al poetului. Acest volum revelează un poet al profunzimilor și al marilor tensiuni, preocupat atât de dimensiunea socială cât și de condiția metafizică a omului. Pe de altă parte, arta poetică a lui Arghezi a constatat în asocierea insolită a contrariilor. Varietatea lexicului se îmbină cu nepăsarea față de ierarhiile stilistice ale cuvintelor. Contrastul dintre vigoarea, și uneori chiar brutalitatea vocabularului și conștiința sovăitoare, dubitativă a poetului constituie una dintre cheile explicative ale universului arghegian.

Problema esențială a liricii lui Arghezi e aceea a conștiinței, o conștiință care caută și se frământă, punând însă totul în termenii unei înțelegeri simple, concrete, primordiale. Dotat cu o inteligență ascuțită, suplă, poetul nu dă problemelor sale o soluție care să fie rezultatul unui proces intelectual, ci preferă să sondeze străfundurile, să se întoarcă la momentele limită, inițiale ale cunoașterii. Poeziile lui Arghezi sunt o mărturie dramatică a efortului prin care gândirea își cucerește adevărurile. De aceea, în ciuda stilului său de multe ori discursiv, Arghezi nu "meditează" asupra problemelor lumii, precum poeții romantici, ci se îndreaptă spre situațiile prime, concrete și simple. Poetul privește realitatea cu luciditate, după cum se situează în mod interogativ – ireverențios și în fața Divinității. Iubirea e, în viziunea lui Arghezi, o relație între două conștiințe chinuite, iar moartea nu

înseamnă împăcarea romantică cu neființa, ci un atentat continuu la adresa conștiinței umane.

Drama poetului rezultă, la Arghezi, tocmai din pierderea conștiinței, eului, a individului. Deși tonalitatea generală a liricii lui Arghezi e mai degăbă sumbră, poetul încearcă experiența vederii lucide, nu aceea a amăgirii sau confuziei.

Există, pe de altă parte, un radicalism în problematica înțelegerii în poezia lui Arghezi, ceea ce dovedește substratul său intelectualist. Eșecul acestui continuu efort de clarificare lăuntrică reprezintă o dramă care conferă o tensiune unică poemelor și umanizării eului liric. Poetul nu încearcă deloc să se desprindă de infernul terestru, să evadeze în transcendent. Pentru Arghezi nu există un spațiu al ipotezelor metafizice sau al nostalgiilor onirice ori evocatoare. Visele poetului sunt, de fapt, adevărate coșmaruri, halucinații, stări de conflict între luciditatea conștiinței și spaimele necunoscutului. Drama lui Arghezi e aceea a conștiinței temerare, neliniștite și lucide, chiar dacă mereu învinse. La originea atitudinii contestatare, nonconformiste a poetului se află, astfel, o exacerbare a facultăților perceptive, pe fondul unui deficit general al înțelegerii. Vederea monstruoasă și sensibilitatea exacerbată alimentează în egală măsură arta poetului, dar și pe aceea a pamfletarului. Râsul scriitorului satiric se declanșează întotdeauna atunci când surprinde ridicolul sau grotescul, stări limită ale condiției umane. Atitudinea generală a scriitorului e aceea de opoziție, de înverșunare pătimașă care își depășește uneori obiectul.

Poetul se află, de altfel, la antipodul artistului clasic, el nu încearcă să sublimeze impulsurile care provin din infernul său lăuntric. Există însă și oaze de frumusețe calmă în universul arghezian, încât spațiul edenic al lui Arghezi este cel bucolic, al naturii simple, al copiilor, găzilor și animalelor.

Gândirea, pe care poetul o numește, într-un veș, "otravă" intervine în acest univers edenic cu îndoielile și spaimele ei, astfel încât acest paradis dobândit e doar bucolic. În contextul epocii sale literare, poetul se află într-un semnificativ contrast cu stilul regresiv nostalgic al spiritelor ce caută "poeticitatea" în formule intelectualiste sau raționale.

În 1961, Tudor Vianu arată că *"rolul istoric al lui Arghezi a fost să depășească eminescianismul, prezent încă în opera atâtor din poezii generației lui. Renovarea liricii românești, smulgerea ei de pe căile unde o fixase marea influență a poetului Luceafărului, este consecința cea mai importantă produsă de afirmarea lui încă din al doilea deceniu al veacului nostru"*.

Volumul *Cuvinte potrivite* permite o aproximare a nivelurilor temporale, de la accentele parnasiene și simboliste (*Potirul mistic, Caligula*) până la reflexele eminesciene în elegiile erotice din *Agate negre*.

Ciclul *Psalmilor* constituie nucleul dramatic al viziunii poetice argheziene. Omul și Dumnezeu apar aici angajați într-o dispută fără soluție, plină de fervoarea căutării și a identificării. Poet profund religios, Arghezi își asumă o condiție paradoxală: aceea de a nu accepta dogma, dându-și seama de imposibilitatea trăirii și simțirii autentic religioase în afara dogmei.

Cosmicul și miniaturalul devin dimensiuni familiare ale acestei lirici care pendulează între gingășia copilăriei și duritatea infernală a viziunilor sociale. De la puritatea misterului erotic, până la învolburarea metafizică în fața morții – conștiința poetului înregistrează un traseu sinuos. Discursul poetic al lui Arghezi se manifestă prin confesiunea directă sau prin structuri metaforice dintre cele mai neașteptate, astfel încât poetica lui Arghezi nu seamănă în sintaxa și stilistica sa cu nici o tradiție. *Flori de mucigai* (1931) exprimă experiența detenției, poeziile putând fi citite și în registru simbolic, ca anticameră a morții, evocare a unui univers concentraționar, în care impulsurile umane primare abandonează măștile convențiilor și dezvăluie goliciunea disperării. Spațiul închis (chilia monahală, celula închisorii) transmite spaima agresiunii și tendința evadării. Umanitatea *Florilor de mucigai* e violentată, iar starea predilectă a eului liric e aceea a unui coșmar alcătuit din figurații monstruoase. În aceste poezii fantasticul viziunii eliberează figuri grotești, omenescul fiind înlocuit cu bestialul. Galeria tipologică e magistrală: halucinați, androgini, dereglați, indivizi torțurați de ideea păcatului închipuie o lume chinuită de vise, crime și instincte dezlănțuite.

Erosul arghezian nu mai e melancolie eminesciană, ci febră fiziologică, ispită biblică și coșmar al simțurilor (*Streche, Rada, Tinca*). Femeia e, aici, întruchiparea unei demonii, precum în viziunile pustnicilor. În scenele de ansamblu din aceste volume (*Cina, Dimineța, Morții, Galere, Convoiul*) ideea dominării e ridicată la dimensiunile condiției umane înseși.

Tendința fantastică e prezentă și aici, unde viața închisorii oferă situații de un verism savuros, evocate narativ, cu o mișcare a epicului ce pendulează între pitorescul pur și sugestia himericului (*Pui de găi, Ucigă-l toaca*).

Coborâre într-un infern modern, *Flori de mucigai* înseamnă însă și eliberarea unui imaginar demonic. Cu imaginația sa contrastantă, răzvrătitul din *Flori de mucigai* se întoarce spre orizontul universului familial în *Cărticică de seară* (1935) volum ce poate fi considerat o "carte a orelor" scrisă în tonalitate reculeasă, calmă. Accentele poetice se purifică aici într-o atmosferă bucolică de eglogă vergiliană, poetul regăsind emoția pură a unui spațiu paradisiac, identificat în universul familial, al lumii domestice, al trăirii în mijlocul plantelor și animalelor. Ceremonialul iubirii e transcris în tonuri de odă, aceste "versuri de seară" fiind expresia unui desen naiv și domol.

Versurile din *Hore* amplifică această optică euforică, de joc grațios și fragil. Perspectiva ludică se mărește, de altfel, în *Hore* cu o perspectivă grotesc-pamfletară, semn al prezenței moralistului lucid și al observatorului răului social. "Horele" sunt și jocuri izvodite de poet pentru copiii lui, dar, sub aspectul ludic-infantil al versurilor, răzbat și accente sarcastice, ce maschează pamfletul sau fabula esopică. Aceeași ambiguitate (suavitate/grotesc) e caracteristică și prozei sale, din romanele *Ochii Maici Domnului*, *Cimitirul Buna-Vestire*, *Lina*.

O trăsătură importantă a poeziei argheziene este bogăția registrului tematic, ca și diversitatea de formule și modalități lirice. Arghezi e un poet de tip proteic, ale cărui expresii iau mereu înfățișări noi, uneori contradictorii.

O primă temă e aceea a marilor întrebări despre om, reprezentată de poezia cu substrat filosofic și moral. Această temă apare în toate volumele lui Arghezi, de la *Cuvinte potrivite* (1927) până la volumul *Noaptea* (1967). Cele mai cunoscute poezii ce prelucrează această temă sunt *Psalmii*. Noțiunea de psalmi suferă la Arghezi importante schimbări, pentru că psalmii arghezieni nu au un caracter exclusiv religios și nu se rezumă la atitudinea de laudă a ființei divine. *Psalmii* sunt o poezie filosofică în care poetul își pune numeroase întrebări asupra rostului și condiției omului în univers. Poetul pare a se adresa unui cer din care Dumnezeu e absent, unei absențe a divinității. Credința se îmbină adesea cu tăgada. *Psalmii* reflectă o atitudine de îndoială și de căutare.

Suferința poetului provine din faptul că, în lipsa unei certitudini religioase, în sufletul său ia naștere conștiința insuportabilă a singurătății în univers: "Tare sunt singur, Doamne și pie-iș/ Copac pribeag uitat în câmpie..." Această absență a Creatorului cheamă, printr-un joc al armoniilor tainice, prezența Creatorului. Prin desacralizarea Cerului, Arghezi sacralizează concomitent viața, faptele pământești, plantele și animalele.

Paradisul arghegian trebuie căutat pe Pământ, printre ființele cele mai umile, și nu într-un Cer gol, în care nu locuiește nimeni. În imaginația poetului, Cerul e "*prins în belciuge*" și "*lacăte*". Dumnezeu e Domnul, Părintele, Tatăl, dar și Cineva, Careva, Nimeni, Cine-știe-cine. Pentru Arghezi, în afara vieții, care reprezintă bunul suprem al omului, nu există decât neantul, moartea. De aceea, o atitudine caracteristică a întregii poezii argheziene e spaima de neființă. În mai toate creațiile lui Arghezi moartea apare ca o realitate apăsătoare, cumplită, teribilă. Ea e *Străina* din ultimele poezii, care cutreieră gândirea poetului, înspăimântându-l. Lirica filosofică arghegiană e locul unor întrebări dramatice, fără răspuns, al unor lupte cu sine ale poetului, al torturilor sufletesti, dar și al bucuriei de a trăi.

O altă temă importantă a poeziei argheziene e iubirea. În unele poezii de început (*Melancolie*, *Toamna*, *Despărțire*, *Osemințe pierdute*), Arghezi cultivă un fel de elegie erotică de factură eminesciană, în care sunt evocate întâlniri și despărțiri ale îndrăgostiților într-o atmosferă de monotonie autumnală.

Volumul care conține cele mai multe poeme erotice argheziene este *Cărticică de seară* din 1935. În poeziile acestui volum, poetul își imaginează spațiul terestru ca pe un spațiu edenic în care îndrăgostiții trăiesc în deplină armonie cu lumea, cu făpturile. Paradisul arghegian e unul laic și păgân, rezultat al unei viziuni cosmice. Iubirea e privită de poet, în același timp, în spiritualitatea și materialitatea ei. În acest univers, femeia apare ca o zeitățe grațioasă care comunică în mod direct cu vietățile lumii. În poezia *Mireasa* chemarea evocatoare în natură e pusă pe seama bărbatului care rostește vorbe ce evocă un ritual fascinant.

Arghezi e un mare evocator al frumuseții feminine (al "*ochilor de catifea*", "*tivului pleoapelor*" etc.). Iubirea arghegiană cunoaște toată gama de atitudini, de la iubirea castă, candidă, la senzualitatea aprinsă. În numeroase poeme, iubirea e prezentată ca o boală, ca o tănjire inefabilă (motivul zburătorului).

Primul volum caracteristic pentru tema socială este *Flori de mucigai*. În aceste poezii, Arghezi se face ecoul "esteticii urâtului", lărgind sfera expresivității artistice până la domenii considerate înainte inestetice.

Flori de mucigai este, cum s-a spus, cea mai masivă operă de "recuperare" a urâtului din literatura română. Cuvinte de argou, cuvinte abjecte, delicate, suave se împerechează într-un limbaj poetic de o extraordinară expresivitate. Mediul evocat este cel al mahalalei, al închisorii, prezentat în viziuni diferite, grotești și amare sau, alteori,

ironice. Recuperarea estetică a acestui mediu existențial degenerat trebuie înțeleasă și ca o recuperare morală, pentru ca, așa cum există o frumusețe estetică în laturile "urâte" ale existenței, tot astfel există o anume moralitate și în degenerare și abjecție. Omul e recuperabil, oricât de jos ar fi căzut – iată una din ideile subtextuale ale *Florilor de mucigai*.

Lirica socială a lui Arghezi e, însă, cu mult mai cuprinzătoare.

În poezia *Testament*, de pildă, "cartea" e privită ca moștenitoarea unei lungi tradiții, tradiția celor mulți, din al căror grai "cu-ndemnuri pentru vite" poetul ivește "cuvinte potrivite". În 1907 – *Peisaje*, Arghezi adună mai multe tablouri ("peizaje") ce alcătuiesc o narațiune în versuri a unor momente și personaje ale răscoalei din 1907. Atmosfera răscoalei e realizată printr-o sumă de procedee diverse (satira, pamfletul politic, elegia și descrierea etc.).

Poemul social cel mai important prin întindere și intenții al lui Arghezi e *Cântare omului*, un poem sociogonic în care autorul urmărește originea și evoluția omului pe pământ, "prin veacuri, vârste și milenii". Nașterea și evoluția omului social prilejuiește poetului versuri în care elogiaza talentele înnăscute ale omului și aspirația sa spre rațiune.

Tema jocului (a boabei și a fărâmei) e una din cele mai însemnate în ansamblul creației lui Arghezi. Jocul este un motiv central al operei lui Arghezi. În versurile și prozele din *Buruieni*, *Mărțișoare*, *Cartea cu jucării*, *Ce-ai cu mine, vântule?*, Arghezi imaginează un univers miniatural, copilăresc, populat de făpturi delicate. Lumea din aceste versuri o copiază parcă pe cea reală, la o scară micșorată. Prin micșorarea lucrurilor și parodia unor elemente grave, serioase, Arghezi simulează dimensiunile realității concrete, relevându-i acesteia sensuri noi.

Pe lângă poetul vizionar și fantezist există și un poet meșteșugar, ce se remarcă printr-o inepuizabilă inventivitate lingvistică, prin asocieri neprevăzute, printr-o sintaxă neașteptată, proprie.

Arta cuvântului

Debutantul Tudor Arghezi era cucerit, în mod specific macedonskian, de *muzica cuvântului*. Mai târziu, în 1904, în revista *Linia dreaptă*, Arghezi va afirma că dogmele estetice pot conveni doar "saltimbancilor de piață publică". În *Vers și poezie*, Arghezi observă că poezia ~~implică un limbaj~~ propriu: "o sublimizare întâmplată nu tocmai des". Autorul *Agatelor negre*

propune convergența, în poezie, a aspirației spre spiritul geometric: *“Poezia sintetizată în versuri, nu știu prin ce misterioasă amalgamare, te îndrumă spre un fel de zenit pe care-l simți adevărat. Versul e cristalizarea geometrică a Poeziei”*. Luciditatea și lirismul nu sunt doar elemente compensatorii, ci coordonatele personalității însăși. Dintr-o perspectivă iau ființă *psalmii*, revolta existențială, interogările acute. Din cealaltă perspectivă, ca reacție antiintelectuală, iau naștere poezia materiei, pasiunea pentru formele primare; concilierea cu frumosul simplu, natural.

Deoarece contradicția e esența realității, lirica argheziană devine o proiecție în estetic a pluralității opțiunilor metafizice. De aici rezultă continua ambiguitate, sublimul și conștiința imperfecțiunii, suavitatea și blestemul, materia și spiritul, ca antinomii relevante ale creației. Tonalitățile versurilor sunt, astfel, când diafane și pure, când incendiare și polemice.

Spre deosebire de alți poeți moderni, la care cuvântul e un *semn* legat mai degrabă de intelect, Arghezi este un senzual cu voluptate de primitiv, gata să utilizeze pipăitul, văzul și celelalte simțuri, pentru a se bucura de concretețea materiei: *“Cuvântul scapără ca pietrele sau sunt moi ca melcii. Ele te asaltează ca viespele sau te liniștesc ca răcoarea, te strivesc ca bureții sau te adapă ca roua trandafir”*.

Originalitatea poeziei lui Arghezi nu rezultă din frecvența statistică a arhaismelor și regionalismelor, ci din ritmul acestora.

Incantația din *Bunavestire*, monologul metaforic din *Duhovnicească*, forma simbolic – alegorică din *Lingoare* își extrag seva aproape integral din fondul lexical popular. Pendulând întrebător între pământesc și transcendental, Arghezi nu e propriu-zis un poet al naturii, deși această dimensiune nu-i lipsește. De aceea, *muntele*, *vulturii*, *marea*, *copacul* au o semnificație simbolică, la fel ca *vecia*, *lumina*, *taina*.

Imaginile picturale, nuanțele cromatice sunt orientate spre rafinament și gingășie. Ca la Blaga și Sadoveanu, mireasma biblică tinde să creeze o atmosferă de mit autohton. Ca și Eminescu, Arghezi inventează unele forme verbale proprii, când acesta adaugă sentimentului o nuanță necesară (*“călimarul”*, *“Golgotă șeasă”*, *“băietană”*, *“dupăprânzele”* etc.).

Arghezi nu are egal în ceea ce privește limbajul metaforic. Demiurg, creator de lumi posibile, cu ajutorul *slovei făurite*, poetul tinde să se măsoare cu *slova de foc* a naturii.

Poetul produce o adevărată "revoluție" în arta scrisului românesc, și în proză și în versuri. Forța de pătrundere în universul lumii mărunte sau în spațiul transcendentului se sprijină, în cazul lui Arghezi, pe o neobosită forță de plasticizare, căci poetul conferă inefabilului culoare, sunet, dimensiune. Pentru a reprezenta viața universului mărunț, poetul, asemenea cercetătorului modern, este posedat de aspirația dezagregării corpurilor. Poetul dispune, astfel, de "*cântare, cumpeni și măsuri / De prețuit cenușile necercetate / Din sufletul imponderabilei naturi*". Poetul se consideră, astfel, un magician al versului, ce posedă chei capabile să deschidă "*toate ușile-ncuiate*".

Tehnicile poetice argheziene sunt de fapt împletite, complementare, astfel că incandescența inspirație (*logosul, slova de foc*) și travaliul artistic (*slova făurită*) acționează convergent, potențând la maximum capacitatea de percepție senzorială. Dramaticul strigă: "*Vreau să te pipăi și să urlu: Este!*" exprimă, în estetica argheziană, un deziderat suprem al poeziei care, în esență, este cunoaștere.

Pompiliu Constantinescu observă că Arghezi nu e un poet muzical, chiar dacă versurile sale au melodie: "*Lirica sa e plastică interioară, viziune tradusă în plasticitatea figurativă e expresiei. Tipul său poetic face parte din familia de spirite a lui Victor Hugo și a lui Rimbaud. Instinctul de meșteșugar al cuvântului oricât ar fi format la estetica verbală simbolistă, depășește mistica verbală a poeziei moderniste, așa cum o cunoaștem prin Mallarmé*".

Cele mai utilizate epitete sunt: "*greu*", "*mare*", "*sfânt*", "*vechi*", "*frumos*", "*vin*". De remarcat și frecvența unor epitete ale grațiosului ("*zvelt*" sau "*ușure*"), ale grotescului și diformului ("*strâmb*", "*scălâmb*", "*pieziș*", "*slut*", "*gârbov*" etc.), epitete ironice, simple, duble, în serii ternare sau în lanț, fiindcă fiecare epitet adaugă o nouă dimensiunea. ("*Pustnicii tineri, triști și delicați*" – *Epigraf*; "*umil, senin și mulțumit*" – *Rugă de seară*).

Frapează în unele poezii asociațiile verbale neprevăzute. Alteori poetul forțează și inversează topica, pentru ca lumina semnificației poetice să se concentreze asupra unui cuvânt cheie. Fraza naiv-arhaică, în stilul cărților de cult, respiră uneori o ironie subtilă: "*Și Dumnezeu, ce vede toate, / În zori, la cinci și jumătate, / Pândind, să iasă, prin perdea, / O a văzut din cer pre ea*".

Rimele inedite argheziene ilustrează o capacitate de invenție de excepție. Limbajul poetului surprinde astfel cele mai variate nuanțe ale sentimentului, creația sa sugerând impresia de totalitate. În unele poezii persistă ecouri lirice eminesciene (*Toamna, Sfârșitul toamnei, Melancolie*).

Poet al întrebărilor fundamentale în fața existenței, moralist și creator implicat în problemele sociale ale epocii sale, Arghezi se înscrie pe traiectoria cea mai înaltă a versului românesc. Creația sa reprezintă o contribuție decisivă la dezvoltarea și înnoirea lirismului românesc, atât prin problematică, cât și prin mijloacele artistice folosite.

“Testament”

Testament e, poate, poezia cea mai cunoscută a lui Arghezi. Nu întâmplător volumul *Cuvinte potrivite* se deschide cu această poezie ce exprimă crezul artistic al lui Arghezi. Ne este rezumat aici un mod cu totul particular de a înțelege creația artistică, arta în genere, arta versului în special dar ne este sugerat, prin intermediul unor imagini poetice de indiscutabilă plasticitate, și felul în care se raportează artistul la societate și la lume.

Poetul începe prin a elogia rostul și locul cărții, ca valoare spirituală, în destinul ființei umane. Ceea ce va lăsa “după moarte” urmașilor săi va fi nu un bun material, ci unul spiritual, estetic, o carte. Cartea poartă în ea, condensate și transfigurate de travaliul artistic, suferințele, chinurile, idealurile și rosturile celor mulți, ale străbunilor. “Cartea” e, așadar, “o treaptă” între trecut și prezent, un prag al legitimării unui neam întreg prin intermediul muncii și suferinței ce îi conferă noblete și identitate.

“Răpile și gropile adânci” sugerează tocmai acest trecut de întuneric și de chinuri, de trudă milenară și de aspirații adesea neîmplinite, pe care poetul are datoria să le adune în paginile cărții, să le transforme în vers. În viziunea lui Arghezi, poetul e nu un cântăreț, abstras în sine, al unor stări sufletești pur individuale, ci un martor al vremii sale și un cronicar al trecutului. Poezia sa e una care depune mărturie, e un document uman și istoric deopotrivă: “Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte,/ În seara răzvrătită care vine/ De la străbunii mei până la tine,/ Prin răpi și gropi adânci,/ Suite de bătrânii mei pe brânci,/ Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă,/ Cartea mea-i, fiule, o treaptă.// Așează-o cu credință căpătâi./ Ea e hrîsovul vostru cel dintâi,/ Al robilor cu saricile, pline/ De osemintele vărsate-n mine”.

Poetul se raportează, așadar, la înaintașii săi, cu conștiința descendentului ce trebuie să adune mărturiile străbunilor săi și să le consemneze în “carte”. Arghezi are, așadar, cum observa și G. Călinescu, o viziune antropologică, după cum are și intuiția nașterii și evoluției umanității: “Ideea legăturii dintre generații este emoționantă în sine și foarte mulți poeți au atins-o. Dar aici vederea

ne e amețită de un gol adânc, ceșos de profunditate, cu toată lipsa conceptelor. Asta vine din aceea că intuitiv prin reprezentările-simboluri poetul a atins direct un aspect de bază al lumii, germinația eternă și enormă. Nu iubirea fiului pentru străbuni e tema, ci teribila efortare pe care trebuie s-o facă natura pentru a obține un rezultat. O serie de imagini dau o viziune de sus a germinației antropologice”.

În viziunea lui Arghezi arta, și poezia în special, are o dublă rădăcină; pe de o parte, poezia se naște printr-un proces de distilare și de transmutare alchimică a *“graiului cu-ndemnuri pentru vite”*; așadar a unui limbaj gregar, de o naturalețe frustă, în *“cuvinte potrivite”* în vers. Aceasta ar fi, să zicem, rădăcina social-istorică a poeziei.

Pe de altă parte, poezia se naște din *“împerecherea”* a două moduri de a privi cuvântul: ca pe un rod al inspirației (*“slova de foc”*) și ca un rezultat al meșteșugului, al *“potriviri”* vocabulelor, cu scopul de a se isca armonie și expresivitate estetică. În acest sens, Marian Papahagi observă, pe bună dreptate, că *“Meșteșugul arghezian stă la răscrucea dintre cuvânt și vers; acolo unde cuvântul nu poate fi comprimat pentru a fi silit să exprime, compensația e dată de structura versului care, așezat inițial într-un tipar clasic, rupe ordinea și siguranța echilibrului. Mișcarea ce tulbură liniile este așadar fundamentul, capricios uneori, al acestui joc de-a cuvintele și cu cuvintele, iar în versurile poetului se ascunde poate mare parte din fascinația pe care o exercită peren versul arghezian”*.

Poetul are în structura sa ceva răzbnător, vaticinar; arta sa se naște din uneltele simple ale străbunilor săi, ridicate la o treaptă nouă de spiritualitate și expresivitate. În cadrul, devenit atât de larg, al poeziei intră elemente dintre cele mai disparate (*“sudoare”, “zdrențe”, “venin”, “ocara”*) care sunt transfigurate liric, transformate în fior poetic. Poezia e, de asemenea, și o expresie a datoriei, față de străbuni, față de trecut, față de semenii, o expresie a sentimentului înalt al devoțiunii pe care îl nutrește Arghezi față de arta cuvântului: *“Ca să schimbăm, acum, întâia oară,/ Sapa-n condei și brazda-n călimară,/ Bûtrânii-au adunat printre plăvani,/ Sudoarea muncii sutelor de ani./ Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite/ Și leagăne urmașilor stăpâni./ Și, frământate mii de săptămâni,/ Le-am prefăcut în versuri și-n icoane./ Făcui din zdrențe muguri și coroane./ Veninul strâns l-am preschimbat în miere,/ Lăsând întreagă dulcea lui putere./ Am luat ocară, și torcând ușure/ Am pus-o când să-mbie, când să-njure,/ Am luat cenușa morților din vatră/ Și am făcut-o Dumnezeu de piatră,/ Hotar înalt, cu două lumi pe poale, Păzind în piscul datoriei tale”*.

Ne este prezentată, în versuri elocvente, sugestive și o altă concepție: o concepție conform căreia toate lucrurile, toate obiectele universului exterior au drept de existență poetică. Nu există, în viziunea lui Arghezi, obiecte, ființe, elemente ale realului poetice, și altele a-poetice. Din această perspectivă, Arghezi este unul dintre cei dintâi poeți români ce au valorificat în creația lor "estetica urâtului", în sens baudelairian, de expresivitate a elementelor din straturile "joase" ale realului.

Căutând expresivitatea ce se poate găsi în elementele "răului" și ale "urâtului" existențial, Arghezi modelează o concepție extrem de modernă asupra limbajului, considerând că limbajul însuși are în străfundurile sale resurse nebănuite, forțe semantice și expresive inepuizabile, pe care creatorul de frumos poetic trebuie să le scoată la suprafață, să le facă vizibile: *"Durerea noastră surdă și amară/ O grămadă pe-o singură vioară,/ Pe care ascultând-o a jucat/ Stăpânul ca un țap înjunghiat./ Din bube, mucigaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi./ Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte/ Și izbăvește-ncet pedepsitor/ Odrasla vie-a crimei tuturor./ E-ndreptățirea ramurei obscure/ Ieșită la lumină din pădure/ Și dând în vârf ca un ciorchin de negi/ Rodul durerii de vecii întregi"*.

Artă poetică cu o multitudine de sensuri și de sonuri expresive, *Testament* aduce în peisajul poeziei românești o mare voință de materializare a viziunilor poetice. De fapt, poetul oscilează între spiritualizare și materializare, între capacitatea de a crea forme și nevoia sa irepresibilă de a încorpora aceste forme într-o estetică și într-o metafizică a limbajului.

"Flori de mucigai"

Poem scris cu *"unghiile de la mâna stângă"*, *Flori de mucigai* aparține volumului omonim din 1931, un volum ce poate fi pus sub semnul unei experiențe tragice, aceea a damnării, a captivității și suferinței.

Baudelairiana "estetică a urâtului" își găsește aici forma cea mai deplină și mai expresivă. E vorba, însă, de o expresivitate acută, din care suferința nu s-a estompat în dantelării lirice, ci, dimpotrivă, și-a păstrat întreaga sugestivitate a prezenței și intensității răului ontologic și moral. Umanitatea prezentă aici nu este una a normalității și firescului, ci una "de periferie", o umanitate bolnavă, ieșită din canoanele etice, o umanitate ce-și arogă suferința imensă ca emblemă și durerea ca blazon fiziologic.

"Fermecătoare colecție de stampe diabolice", cum le consideră Perpessicius, versurile din *Flori de mucigai* transcriu, într-o deplină libertate a expresiei și figurativității, spectacolul suferinței umane, al reclusiunii și morții, în imagini de o pregnanță fără precedent în literatura română. Limbajul poetic își părăsește aici investitura simbolică; el desemnează, cu acuitate și sugestivitate a brutalității și răului ontologic, cele mai infime detalii ale unei realități puse sub semnul agresivității și negativului.

Poemul *Flori de mucigai* are, așadar, calitatea de a ne pune în față o viziune particulară asupra unei realități imunde, cu contur malefic și cu articulațiile marcate de rău și suferință.

Întregul univers stă, s-ar părea, sub semnul întunericului și al singurătății, iar poetul nu are în ajutor nici un temei suprauman. Setea sa de idealitate este mereu contrazisă de o realitate ce abolește continuu ființa umană, iar versurile sale au pierdut orice iluzie de redempțiune, orice șansă a mântuirii prin frumusețe. Poetul pare a fi la capătul puterilor, situat într-un spațiu al izolării, captiv al unui univers infernal, în care dominantele sunt chinul, durerea atroce, suferința.

Tocmai de aceea autorul accentuează asupra ideii lipsei de rafinament; expresivitatea versurilor sale este una de maximă simplitate, cu desenul sumar și culori așternute adesea brutal pe pânza poemului: *"Le-am scris cu unghia pe tencuială,/ Pe un perete de firidă goală,/ Pe întuneric, în singurătate,/ Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan./ Sunt stihuri fără an,/ Stihuri de groapă,/ De sete de apă,/ Și de foame de scrum,/ Stihurile de-acum./ Când mi s-a tocit unghia îngerească/ Am lăsat-o să crească/ Și nu a mai crescut —/ Sau nu o mai am cunoscut"*.

Regăsim, în aceste linii austere ale poemului, expresivitatea laturilor joase ale realului. Încă într-un articol din 1912, Arghezi putea să precizeze: *"Operația de a scoate perle de acolo de unde vulgul nu vede decât muscărie este dumnezeiască. Totul e sacru în mâinile artistului și acesta știe să-și domine materia"*.

Tragicul – autentic, necontrafăcut – al acestor poeme reiese din adecvarea continuă a limbajului la conținutul unei realități întunecate, sumbre, de genul infernului dantesc. Spațiu al suferinței biologice și al întunericului, al captivității în bolgiile trupului și al imposibilității aspirației spre transcendență, universul poetic din *Flori de mucigai* se întrupează liric prin intermediul unui limbaj de o extremă diversitate.

Cuvinte din toate straturile lexicului românesc, desemnând ura, durerea, iubirea, răul existențial și cel moral, chinul de a trăi și neputința zborului se împletesc pentru a configura o întreagă lume, o lume a inerției și a prizonieratului într-o condiție inautentică.

A doua strofă a poeziei, un catren, de fapt, are conotații simbolice mai apăsate. Sunt trasate și liniile unui decor, culorile unei atmosfere exterioare sumbre, aflate într-un paralelism acut cu realitatea interioară, spasmodică și epuizată: *"Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară./ Și mă durea mâna ca o ghiață/ Neputincioasă să se strângă./ Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă"*.

Se regăsesc, în acest poem, și pornirea neconformistă a lui Arghezi, și capacitatea sa de invenție lexicală ineputabilă, și poezia subtilă a grotescului ce l-a făcut pe Călinescu să considere că *Flori de mucigai* e o *"operă de rafinament, de subtilitate artistică"*.

La nivelul lexicului poetic și al viziunii artistice e frapantă oscilarea între limbajul popular și cel cult, între vulgar și ceremonial, între prozaic și mitic.

Nicolae Balotă consideră, pe bună dreptate, că *"tema cuprinzătoare a temelor poeziei din acest ciclu este viața în ruptură. E închipuită o omenire părăsită, izolată de corpul omenirii, ruptă de tot ce e sfânt, valoros, o omenire a exclușilor societății, o omenire care «nu are nici un Dumnezeu» (...). Apare umanitatea urmașilor lui Cain, a izgoniților din orice paradis pământesc posibil"*.

Cronicar fidel al răului ontologic și moral, Arghezi configurează, în versuri de o expresivitate pură și brutală, totodată, un univers al periferiei societății, o umanitate marginală compusă din hoți, pușcăriași, prostituate, o lume *"părăsită de divinitate, de natură, de oameni – scufundată în tenebrele propriei condiții"*, cum observă Nicolae Balotă.

E vorba, așadar, de o lume situată în conturul propriei sale imanențe, ce nu poate întrezări un orizont mântuitor, ce nu poate năzui spre lumina transcendenței atotputernice.

Psalm

("Aș putea vecia cu tovărășie...")

Că în mai toți psalmii arghezieni, capătă contur și în acesta acea dialectică a rugii și neîndurării, a smereniei și orgoliului, după cum aflăm și antinomia sacru/demonic, antinomie ce reiese tocmai din temperamentul titanian al poetului, copleșit de materialitatea lumii dar, pe de altă parte, căutând să iasă la lumina adevărului religios, să se înalțe la spiritualitate, la dumnezeire.

În primele strofe poetul constată o inadecvare între instrumentele lingvistice insuficiente pe care le posedă – cuvintele – și spațiul ilimitat, înfiorat de mister pe care trebuie să-l desemneze: Transcendența. Dumnezeuirea nu poate fi circumscrisă prin intermediul vocabulei poetice, divinitatea scapă mereu încercărilor poetului de a o fixa în vers. Ca atare, poetul se află într-o permanentă căutare a unor noi modalități lirice capabile să surprindă ceva din aura dumnezeirii, dar și propriile sale frământări legate de opoziția dintre condiția sa perisabilă, efemeră și orizontul nemărginit în care se înscrie divinitatea: *"Aș putea vecia cu tovărășie/ Să o iau părtaşă gândurilor mele;/ Noi viori să farmec, nouă melodie/ Să gălesc – și stihuri sprintene și grele.// Orișicum lăuta știe să grăiască,/ De-o apăs cu arcu, de-o ciupesc de coarde./ O neliniștită patimă cerească/ Brațul mi-l zvâcnește, sufletul mi-l arde"*.

Nevoii irepresibile de a nota în vers zbuciumul interior ori incandescenta dumnezeirii îi corespunde, în a doua parte a psalmului o mișcare de revoltă, de răzvrătire împotriva unui Dumnezeu ce cheamă, la un moment dat, la moarte atâtea frumuseți pământești (*"Trupul de femeie, cel îmbrățișat,/ Nu-l voi duce ție, moale și bălan;/ Numai suferința cerului, păcat/ Nu-i cu ea să turburi apa din Iordan"*).

Ultima strofă a poeziei e o revenire, după momentul de înălțare anterior, la lumea beznei și a putregaiului, a materialității atroce și a suferinței închisă în cercul infernal al trupului: *"Vreau să pier în beznă și în putregai,/ Ne-ncercat de slavă, crâncen și scârbit./ Și să nu se știe că mă dezmierdai/ Și că-n mine însuși tu vei fi trăit"*.

Psalmul pune în fața cititorului câteva atitudini lirice contradictorii, una de înălțare, de avânt spre dumnezeire și alta, opusă, de reclusiune în bezna trupului, dar și de revoltă titaniană în fața unui dat necruțător.

Psalm

("Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!...")

În acest psalm e consemnată o atitudine predilectă a lui Arghezi în fața divinității: aceea de izolare, de neputință și resemnare, de har înțelenit și aspirație zadarnică spre un cer ce rămâne *"închis"*, ce nu-și trimite nici un semn spre cel ce așteaptă, înfrigorat, însetat, roada divină. Cuvântul *"pieziș"*, alături de epitetul *"singur"*, caracterizează cu plasticitate poziția pe care și-o recunoaște în nelimitarea universului Arghezi: aceea de excepție, de ieșire din normă și din firesc, de situație în margine, la fruntariile lumii.

Poetul se aseamănă pe sine unui copac cu fructe amare, lipsit de frumusețe și de forță, un copac situat la periferia vieții, aproape mortificat, ce așteaptă mici gingășii și cântece, dovezi ale vieții și ale rodului bun: *"Tare sunt singur, Doamne, și pieziș! Copac pribeag uitat în câmpie, / Cu fruct amar și cu frunziș / Țepos și aspru-n îndârjire vie. // Tânjesc ca pasărea ciripitoare / Să se oprească-n drum, / Să cânte-n mine și să zboare / Prin umbra mea de fum. // Aștept crâmpoie mici de gingășie, / Cântece mici de vrăbii și lăstun / Să mi se dea și mie, / Ca pomilor de rod cu gustul bun. // Nu am nectare roze de dulceață, / Nici chiar aroma primei agurizi, / Și prins adânc între vecii și ceață, / Nu-mi stau pe coajă moile omizi"*.

Aspirația spre fiorul divin e, așadar, a unei ființe ce-și constată cu dureroasă luciditate propria fragilitate și mărginirea în tiparele unui trup trecător.

Psalm (*"Ruga mea e fără cuvinte"*)

Psalmistul are, în această poezie, înfiorări de taină și de armonie neauzită într-un vers delicat și sobru. În viziunea lui Arghezi, cuvântul e incapabil să rețină misterul ultim al divinului, să exprime tulburătoarele acorduri ale dumnezeirii fără rest, să se afle într-o totală comuniune cu statura înaltă, necuprinsă a transcendentului. Tăcerea, ca potențialitate majoră a unor mesaje nerostite, dar prezente *in nuce* în nedefinitul absenței cuvântului e modalitatea cea mai aptă să exprime inexprimabilul divin, să susțină comuniunea cu ființa eternă: *"Ruga mea e fără cuvinte, / Și cântul, Doamne, mi-e fără glas. / Nu-ți cer nimic. Nimic ți-aduc aminte. / Din veșnicia ta nu sunt măcar un ceas. // Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune, / Nici omul meu nu-i, poate, omenesc. / Ard către tine-ncet, ca un tăciune, / Te caut mut, te-nchipui, te gândesc"*.

Nevoia de comunicare cu divinitatea e irepresibilă. Poetul, însetat de certitudini, vrea să-și asume cunoașterea dumnezeirii în date concret-senzoriale. Sufletul poetului, *"deschis cu șapte cupe"*, e asemeni unui receptacol ce caută să primească harul divin, să se cuminece în sensul cel mai înalt și mai autentic: *"Ochiul mi-e viu, puterea mi-e întreagă / Și te scrutez prin albul tău veștmânt / Pentru ca mintea mea să poată să-nțeleagă / Ne-nngenunchiată firii de pământ. / Săgeata nopții zilnic vârful-și rupe / Și zilnic se-ntregește cu metal. / Sufletul meu, deschis cu șapte cupe, / Așteaptă o ivire din cristal, / Pe un ștergar cu brâie de lumină"*.

Incertitudinea, setea chinuitoare de adevăr și de lumină, vocația desăvârșirii și neputința comunicării autentice cu divinul – toate aceste stări ce se îngemănează în încordarea versului conferă poeziei tensiune spirituală și dinamism afectiv.

Ultima strofă marchează starea de puritate în care se consumă așteptarea mesajului divin, limpezimea de cuget și de simțire a mesajului poetic (*"Gătită masa pentru cină,/ Rămâne pusă de la prânz./ Sunt, Doamne, prejmuit ca o grădină,/ În care paște-un mânz"*).

Înfiorat de zvonul transcendenței, psalmistul caută modalități de comunicare, de dialog cu o divinitate ce nu se arată, ce refuză să se reveleze în deplinătatea ființei sale.

Psalm

("Nu-ți cer un lucru prea cu neputință...")

Ipostaza de *deus absconditus* e cel mai bine reliefată în acest psalm în care suferința derivă din *absența* divinului. Tăcerea cumplită a tăriilor, robia eternității și refugiul în timpul istoric oprimant, sugestia extincției, a *"veacurilor care pier"* pun în valoare conștiința unui poet însingurat, ce resimte cu dureroasă acuitate spaima de neființă și durerea de a-și resimți propria însingurare: *"Nu-ți cer un lucru prea cu neputință/ În recădea mea-ncrunțată suferință./ Dacă-ncepui de-aproape să-ți dau ghes,/ Vreau să vorbești cu robul tău mai des.// De când s-a întocmit Sfânta Scriptură/ Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură/ Și anii mor și cerurile pier/ Aci sub tine, dedesubt, sub cer"*.

Viziunea apocaliptică pe care poetul o conturează liric în acest psalm rezultă tocmai dintr-o astfel de perspectivă a *"nearătării"* divinității. Un gust de cenușă, o dinamică inertă a negativității și un regres în lumea impură a materialității se fac simțite aici. Sfâșiarea poetului rezultă, astfel, tocmai din absența semnului venit din partea dumnezeirii. Poetul nu se simte deloc un ales; de-aici drama sa, suferința sa porceasă din lipsa mesajului divin. Comunicarea om/ divinitate e exclusă ori măcar pusă sub semnul întrebării: *"Când magii au purces după o stea,/ Tu le vorbeai – și se putea./ Când fu să plece și Iosif,/ Scris l-ai găsit în catastif/ Și i-ai trimis un înger de povață –/ Și îngerul stătu cu el de față./ Îngerii tăi grijeau pe vremea ceea/ Și pruncul și bărbatul și femeia.// Doar mie, Domnul, veșnicul și bunul/ Nu mi-a trimis, de când mă rog, nici-unul..."*.

Poetul ne vorbește despre un timp de regres, de declin al dialogului om/divinitate. Omul nu mai regăsește limbajul ce ar putea să-i definească propriile lui aspirații spre infinit, spre absolut, și-a pierdut capacitatea de a se mai rosti pe sine, esențial și pur.

Psalm

(“Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere”)

Ruga poetului capătă, în acest psalm, rezonanța unui țipăt și inclemența unei acuze. *Credința* și *tăgada* sunt cele două atitudini ce covârșesc deopotrivă sufletul psalmistului, împărțit între spațiul terestru și eternitate, între profan și sacru, între condiția sa efemeră și precară și aspirația spre țăriile transcendenței. O transcendență însă ce nu se arată, care, dimpotrivă, se ascunde mereu, își camuflează puterea, se retrage într-un spațiu inaccesibil.

Divinitatea nu favorizează așadar comunicarea cu creaturile sale, lăsându-le acestora perplexitatea credinței și a negației, a implorării și a contestării. Interogațiile retorice utilizate de poet în prima strofă au tocmai rolul de a amplifica tensiunea creată de neputința omului, a fapturii umile de a întreține un dialog cu divinitatea. Căutarea se consumă în gol, ruga rămâne fără răspuns, implorarea nu are efect, toate acestea conferind atitudinilor poetice un gust al zădărniciiei (*“Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere/ Și te pândesc în timp ca pe vânat,/ Să văd: ești și soimul meu cel căutat?/ Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere./ Pentru credință sau pentru tăgadă,/ Te caut dârș și fără de folos./ Ești visul meu, din toate, cel frumos/ Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă”*).

Întreaga neliniște a spiritului arghezian chinuit de contradicții ireconciliabile se regăsește aici, în aceste versuri ce clamează revelarea Divinității, a visului *“din toate cel frumos”*, un vis ce rămâne inabordabil și insesizabil. Revelația nu se produce, hierofania e amânată mereu, sacrul rămâne deghizat în magma precară a prozaicului.

Chinuitoarea tortură sufletească de aici provine: din neputința poetului de a avea certitudini cu privire la existența lui Dumnezeu. Risipit în toate, Divinul nu se revelează ca atare, nu-și arată atotputernicia, sporind nevoia de adevăr și setea de autentic a poetului: *“Ca-n oglindirea unui drum de apă,/ Pari când a fi, pari când că nu mai ești;/ Te-ntrezării în stele printre pești,/ Ca taurul sălbatec când se-adapă./ Singuri, acum, în marea ta poveste,/ Rămân cu tine să mă mai mășor,/ Fără să vreau să ies biruitor./ Vreau să te pipăi și să urlu: «Este!»”*.

Substratul demonic și dominanta rațională a lui Arghezi se apropie aici, pentru a contura imaginea unui poet măcinat de contradicții și sfâșieri lăuntrice tulburătoare.

Psalm
(“Ca să te-ating, târâș pe rădăcină”)

În acest psalm Arghezi se-ntoarce asupra propriei condiții artistice și existențiale precare, o condiție minată de rătăcirii și de eșecuri, de efemeritate și de demonia timpului distrugător. Setea de absolut și neputința de a fi la înălțimea propriilor aspirații, tensiunea spre ideal și imposibilitatea de a-l atinge sunt datele structurale ale ființei poetice argheziene ce se regăsesc și în acest psalm. Starea de criză rămâne la fel de puternic marcată afectiv și stilistic, dialectica apropierii și a depărtării de divinitate la fel de vie.

- Trebuie remarcat însă faptul că limbajul poetic arghezian capătă aici un spor de concretețe, o pondere deosebită, prin întrebuițarea unor termeni ce au savoarea viului, sugestia trăitului, a dinamicii realității empirice. “Târâș”, “câmp”, “dâmb”, “râpi”, “molift” etc. sunt astfel de cuvinte ce conferă efecte de apropiere de realitate, de lumea ogîndită cu patimă, absorbită în vers.

Două ipostaze se confruntă aici: aceea a orizontalității și fragilității (“paiul”) și cea a verticalității (“moliftul”). Sunt, deopotrivă, două posturi existențiale și morale. Una a trăirii inerte, a abuliei și retractilității, cealaltă a îndrăzelii, a avântului spre necunoscut, a interogației severe: “Ca să te-ating, târâș pe rădăcină,/ De zeci de ori am dat câte-o tulpină./ În câmp, în dâmb, în râpi și-n pisc./ Viu când mă urc, și trist când iar mă isc.// Am fost un pai și am răzbit în munte,/ Molift înalt și mândru că pui punte/ Pe creștete, din lume către veac./ Și-am ascultat bătaia-i de tictac”.

Ultimele două strofe aduc în scenă o altă atitudine, una de umilință a ființei ce poartă în sine povara atâtor întrebări chinuitoare, a ființei de excepție ce stă de strajă în “vecii” și care vrea să-și recapete condiția uman-prea umană (“M-aș umili acum și m-aș ruga:/ Întoarce-mă de sus, din calea mea./ Mută-mi din ceață mâna ce-au strivit-o munții/ Și, adunată, du-mi-o-n dreptul frunții”).

Refugiul în lumea artei, în universul interior aduce o cu totul altă perspectivă: poetul consideră că Dumnezeu poate fi găsit și în lăuntrul ființei, sub forma unei rugi delicate și reculese.

Psalm
(“Pentru că n-a putut să-te-nțeleagă...”)

Acesta e poate psalmul cu accentele cele mai patetice din întreg ciclul arghezian. Tonalitatea poeziei e una a lamentației reținute, a interogației cu dicțiunea solemnă și abstrasă. Dacă, în mod generic, “psalmistul este, înainte de toate, omul nesațului gnoseologic” (N. Balotă), se poate considera că în acest psalm căutarea nesățioasă a divinului nu mai e însoțită de accente insurgente, îndoiala nu mai are patosul negator al imprecăției, iar dinamica discursului liric capătă o anume ținută orfică.

Întrebările poetului au acum un aer de melancolie nelămurită, după cum gustul neputinței cunoașterii e copleșitor, iar povara frământărilor – neconținută. Dumnezeu e imaginat, mai întâi, în postura sa veterotestamentară, autoritară și răzbunătoare, cu dimensiuni de neimaginat, pe care oamenii le-au așezat în tipare antropologice: *“Pentru că n-a putut să te-nțeleagă/ Deșertăciunea lor, de vis și lut,/ Sfinții-au lăsat cuvânt că te-au văzut/ Și că purtai toiag și barbă-ntreagă.// Te-ai arătat adeseori făpturii/ Și-ntotdeauna-n haine de-mpărat,/ Amenințând și numai supărat,/ Că se sfiau de tine și vulturii.// În Paradisul Evei, prin pădure,/ Ca și în vecii triști de mai târziu,/ Gura ta sfântă, toți Părinții știu,/ Nu s-a deschis decât ca să ne-njure”*.

Ultimele două strofe pun în lumină latura patetică a sentimentului religios arghezian, un patos reținut al eului chinuit de întrebări mistuitoare cu privire la propria condiție și cu privire la raportul dintre ființă și Dumnezeu. Umilința ia locul insurgenței, iar absența divinității provoacă, cum observă Nicolae Manolescu, *“conștiința insuportabilă a singurătății în univers”*. Fervoarea interogației se preschimbă în implorare, iar căutarea are tot mai mult caracterul unei încercări de identificare empatică a eului cu ceea ce este deasupra firii, cu divinitatea: *“Doamne, izvorul meu și cântecele mele!/ Nădejdea mea și truda mea!/ Din ale cărui miezuri vii de stele/ Cerc să-mi îngheț o boabă de mărgea.// Tu ești și-ai fost mai mult decât în fire/ Era să fii, să stai, să viețuiești,/ Ești ca un gând, și ești și nici nu ești,/ Între puțință și-ntre amintire”*.

Retras în sine, în labirintul propriilor chemări spre absolut, Psalmistul nu conținește să-și exprime îndoielile, neliniștile, tulburătoarele întrebări asupra propriei ființe, asupra Dumnezeirii și asupra locului său în nemărginirea universului.

“Morgenstimmung”

Sentimentul iubirii e figurat în mai multe registre de Arghezi: dragostea carnală, cea domestică, suavitatea îndrăgostirii, dragostea demoniacă și cea sublimată – toate aceste ipostaze ale sentimentului se regăsesc în lirica argheziană.

Morgenstimmung e o poezie în care autorul surprinde tocmai acea stare nedefinită, aproape inefabilă, a îndrăgostirii, a eflorescenței iubirii, a tainei ce apropie două ființe până la contopire. Comuniunea dintre îndrăgostiți e favorizată de “cântec”, un cântec cu sonorități odorante, ce pătrunde în “mănăstirea” încuiată a poetului: “Tu ți-ai strecurat cântecul în mine/ Într-o după-amiază, când/ Fereastra sufletului zăvorâtă bine/ Se deschisese-n vânt,/ Fără să știu că te aud cântând// Cântecul tău a umplut clădirea toată,/ Sertarele, cutiile, covoarele,/ Ca o lavandă sonoră: Iată,/ Au sărit zăvoarele,/ Și mănăstirea mi-a rămas descuiată”.

E sesizată aici dialectica iubirii, mecanismul fragil ce-o însuflețește, amestecul de senzații și de gânduri, de instinct și afectivitate pură ce intră în compoziția ei. Prezența feminină e, în același timp, corporală, dar și ideală, ea are, deopotrivă, sugestii ale suavității, ale angelicului, cât și accente demoniace, învăluite însă într-un halou de mister, greu de cuprins în orizontul raționalității.

Spectacolul iubirii odată declanșat capătă rezonanțe tot mai ample în sufletul poetului, primește dimensiuni și accente cu totul noi. E ca o schimbare de zodie, o schimbare de paradigmă a ființei. Conștiința eului liric, retractilă, “încuiată”, cum s-a văzut, reverberează acut în notele sentimentului erotic, la vederea făpturii iubite, ce se revelează însoțită de elemente ale naturii, ce pătrund în “încăperea universului închis”.

Iubirea e, așadar, însoțită de o sesizare acută, tulburătoare, a lumii dinafară, a universului exterior. Ecourile sentimentului iubirii, atât de puternice, duc la o șubrezire a certitudinilor dinainte ale ființei poetului, îi transmutează trăirile într-un registru nou, al sensibilității și permeabilității la frumusețile naturii: “Și poate nu ar fi-fost nimic/ Dacă nu intra să sape,/ Cu cântecul, și degetul tău mic,/ Care pipăia mierlele pe clape –/ Și-ntreaga ta făptură, aproape// Cu tunetul se prăbușiră și norii/ În încăperea universului închis./ Vijelia aduse cocorii,/ Albinele, frunzele... Mi-s/ Șubrede bărnele, ca foile florii”.

“Recunoașterea” ființei iubite, de care vorbește Octavio Paz în *Dubla flacără. Dragoste și erotism* se produce prin intermediul trupului și al afectelor îngemănate într-un instinct de o subtilă

competență, un instinct ce sesizează, asemeni unui seismograf al sentimentelor, atracția irezistibilă spre o anumite persoană, comuniunea involuntară cu aceasta.

Comuniune ce nu se produce fără o surprare a identității cu sine a ființei, fără o tulburare profundă, ce scoate din matcă sufletul, dându-i o nouă identitate, un nou contur existențial, o nouă viață. Lucrul e sesizat, într-un comentariu, de Alexandru George, autorul unei interesante monografii dedicate lui Arghezi (*Marele Alpha*): *“Procesul de pătrundere a ființei iubite în ceea ce poetul numește mânăstirea sa încuiată, ia în strofa a treia forma foarte materială a săpatului. Iar pentru a potența impresia de vraiste pe care a produs-o această invazie irezistibilă și perfidă, strofa a patra dă «clădirii» forma unei ruine șubrede, fără acoperiș”*.

În substanța inefabilă a sentimentului iubirii intră și un acut simț al efemerului; viața și moartea se îngemănează aici, suferința și plăcerea se apropie până la indistinție, josul și susul sunt într-o paradoxală relație de comuniune. Contingentul și absolutul se ating, viața și moartea intră, deopotrivă, în compoziția sentimentului tulburător al dragostei: *“De ce-ai cântat? De ce te-am auzit?/ Tu te-ai duminat în mine vaporos –/ Nedespărțit – în bolți./ Eu veneam de sus, tu veneai de jos./ Tu soseai din vieți, eu veneam din morți”*.

Morgenstimmung e una dintre cele mai tulburătoare poezii de dragoste ale lui Arghezi. Simțul apropierei celor două ființe, neliniștea, surprerea încrederii în sine, extazul și fiorul thanatic, revelarea unor dimensiuni noi ale existenței – toate acestea se regăsesc în versurile argheziene, în care abstracțiunile se plasticizează în cuvinte vii, aproape materiale, senzitive și corporale, parcă.

“Lingoare”

O poezie a miniaturalului sentimentului erotic, a decorativului și ludicului lexical prinde ființă în *Lingoare*. Nu întâmplător ritmul poeziei are rezonanțe folclorice și accente de descântec. Pentru că dragostea e figurată aici, ca în mitologia populară, sub spectrul misterului și al infuziei de fantastic. Sentimentul iubirii e surprins într-o ipostază inedită: aceea de boală, de tânjeală, de suferință mocnită ce conduce la o letargie a ființei, la o durere surdă și fără de leac.

Adresarea e directă, implicată, preponderent la persoana a doua, cu unele construcții la persoana întâi și a treia. De asemenea, poezia se caracterizează printr-o anumită narativitate ce pune în valoare și o finalitate “pedagogică” cu valoare universal-valabilă.

Poetul deplânge soarta "*fetei*" care, înțepată "*în vârful piciorului*", și-a pierdut echilibrul, liniștea, seninătatea, tânjind după altceva. Sub imperiul sentimentului iubirii, regimul existențial al fetei s-a schimbat, ființa sa și-a modificat alura, a căpătat noi reflexe ale trăirii.

E vorba de o trăire lentă, vegetativă și vegetală, o abulie în care se complace cea care presimte toate schimbările ce se petrec în ființa sa, dar nu și le poate explica. Invazia sentimentului dragostei se însoțește astfel de neliniște și speranță, de dor și încredere nelămurită, de resemnare și debilitate organică: "*Fata noastră e bolnavă,/ Fata mea și-a dorului./ În vârful piciorului/ A-nțepat-o cu otravă/ Spinul prins de crini și laur./ Fată, nu ți-am spus să pui/ Ghetele cu bot de aur,/ Șesu-n turn să ți-l încui,/ Să-ți farmeci cărările./ Să te joci cu Duhul Sfânt/ Și numai cu zările/ Să te reazimi de pământ?/ Nu ți-am spus eu, la călcâi,/ Să pui floare de sulfină/ Și, ca steaua, să mângâi/ Ghimpii, spinii cu lumină?/ Să fii floarea ce-și desparte/ Frumusețea de țărână/ Și sleiește sus, departe,/ Viața ei de-o săptămână?/ Nu ți-am spus, seara și-n zori,/ Toate, de câte trei ori?*".

Urmează apoi un pasaj descriptiv, în care comparația care circumscrie regimul bolii este tot din domeniul vegetalului. Suferința tăcută, neștiută, inexplicabilă, provocată de fiorii dragostei e încadrată sugestiv într-un spațiu al decorativului și miniaturalului, cu rezonanțe orientale ("*Fata zace-n pat bolnavă,/ Gingașă și somnoroasă/ Ca pe-o tavă/ De argint, o chiparoasă*").

Următoarea secvență poetică stă sub semnul ipoteticului, al potențialului, al lui "*als ob*". Poetul își imaginează alcătuirea fetei ca o îngemănare a cosmicului și terestruului, a naturalului și supranaturalului. E o imagine fabuloasă, ce stă sub semnul ficționalului, cu încrustații de cuvinte rare, cu sugestii ale unor pietre prețioase și cu străluciri neașteptate; perlele, rubinele, topazele, luceferii – sunt elementele acestei alcătuirii neașteptate, din regnul fantasticului livresc și decorativ. De altfel, aici miniaturalul și perspectiva amplă se împletesc, cerul și pământul se apropie într-o sugestivă încercare de eliberare a fetei de boală, de suferință: "*Căci nu fui de la-nceput/ Ca să te fi fost făcut./ Eu cu degetele mele,/ Din luceferi și inele/ Ți-aș fi pus, ca să nu suferi,/ Pleoape smulse de la nuferi,/ Ochi câte un bob de rouă,/ Licurici în lună nouă/ Sâinii, ca doi pui de mierlă,/ I-aș fi pus în câte-o perlă./ Și de fiecă obraz/ Un rubin ori un topaz*".

Ultima parte a poeziei reprezintă o acceptare a condiției pământești a fetei și, implicit, o valorizare a iubirii și trăirii terestre, comune, a suferinței iubirii ca experiență și aventură a ființei implicată în orizontul

cunoașterii de acum și de aici ("Dar de stai și te gândești,/ Mai bine să fii cum ești,/ Să te-nțepi, să te strivești/ Prin bucate pământești").

Erosul arghezian trece, în poezia *Lingoare*, într-o nouă dimensiune: aceea a revelației suferinței trupului, a dezordinii organice provocate de iubire. Boala dragostei e semnul declanșării unui alt regim existențial, al unui alt statut al ființei, nuanțat și revelator pentru disponibilitățile nemăsurate ale sufletului omenesc.

"Fătălăul"

Departate de a reprezenta lumea sub semnul transfigurării și al sublimității, versurile lui Arghezi din volumul *Flori de mucigai* se constituie ca o demascare și o desfigurare a realității "înalte", consacrate poetic înaintea sa. Poeziile din acest ciclu circumscriu un univers al damnării și suferinței ontologice și morale, schițează liric un tablou al reclusiunii și al degradării.

Prin chiar efortul lui Arghezi de a extrage, "din bube, mucigaiuri și noroi", o expresivitate nouă, o frumusețe aparte, convulsivă și, deci, cu atât mai vie, se produce nu o sancționare morală a acestor tare desenate atât de pregnant, ci o autentificare în plan estetic a unei astfel de lumi și a unor astfel de trăiri, un soi de-mântuire în regim artistic a umanității *Florilor de mucigai*.

Poezia *Fătălăul* e reprezentativă pentru acest ciclu, prin amestecul de grotesc și suavitate în care e prinsă figura hoțului androgin, prin lexicul extras din registre ale limbajului extrem de diverse și, nu în ultimul rând, prin viziunea artistică particulară, în care se combină angelicul și demonicul, instinctualitatea pură și idealitatea, urâtul și frumosul.

Structural, poezia e constituită din trei strofe, inegale ca întindere și cu semnificații diferite și trei versuri finale, ce reprezintă un fel de "poantă" ce caută să explice, să reveleze în plan empiric figura fantast-onirică a fătălăului.

În prima strofă avem de a face cu portretul grotesc al fătălăului, personaj ambiguu, alcătuit din contraste ireconciliabile, cu trăsături greu de calificat, cu conotații infernale. Surprinde lipsa de identitate stabilă a personajului liric, neputința încadrării sale într-un singur regn; e ca și cum, în făptura sa de carne, abur și lut s-ar găsi îngemănate trăsături umane, animale și vegetale, ca și o nediferențiere a sexelor ce-i amplifică acestei ființe nedeterminarea, lipsa de contur statomic: "Cu vreo câteva tuleie,/ Mă, tu semeni a femeie./ La sprânceană/ Fetișcană,/ Subsuoară/ De fecioară,/ Ai picioare/

Domnișoare,/ Coapsa lată,/ Adâncată,/ Ca-n zuvelci; Urechile, ca doi melci;/ Doi zuluși ca doi cârcei;/ Două boabe de cercei/ Dezlipite, de muiere./ Și – al dracului! – a miere/ Și a tiparoase/ Hoitul tău miroase,/ Ți-este mâna/ Ca zmântâna/ Degetele ți-s –/ Parcă ți le-a scris –/ Gemene/ Să semene;/ Degetele: ca viermușii,/ Pielea: pielea corcodușii./ Solz de sticlă-n unghie./ Ochiul tău înjunghie./ Gura ta subțirișoare-i/ Pafta cu mărgăritare”.

Cea de a doua strofă ne înfățișează efectul pe care îl are o astfel de înfățișare halucinantă și nediferențiată asupra tinerelor fete. Se poate constata că *“fătălăul”* nu e altceva decât o variantă modernă, cu iz demonic și infernal, de o concretețe a detaliilor tulburătoare, a *“zburătorului”*, personaj mitologic ce prezidează, în imaginația populară, nașterea sentimentului erotic: *“Buzei tale apă dă/ Fântâna și leapădă./ Fata, de cum te-o vedea,/ ca din vânt rămâne grea,/ Căci pleoapa de ți-o ridici/ O ciupești cu trei furnici”*.

Strofa a treia conturează un fel de genealogie fantastică, cu iz mitic, a fătălăului. Ascendența personajului e una fabuloasă, cu trimiteri la toate regnurile, animal și vegetal, cu sugestii ale grotescului și indeterminatului. Alcătuirea hibridă a fătălăului se explică prin elementele disparate ce au concurat la zămislirea lui: *“O fi fost mă-ta vioară/ Trestie sau căprioară/ Și-o fi prins în pântec plod/ De strigoi de voievod?/ Că din oamenii de rând/ Nu te-ai zămislit nicicând./ Doar anapoda și spârc./ Cine știe din ce zmârc./ Morfolit de o copită/ De făptură negrăită/ Cu coarne de gheață,/ Cu coama de ceață,/ Cu uger de omăt –/ Iese așa fel de făt”*.

Versurile finale ne aduc, din perimetrul fantasticului în planul concretului și al cotidianului. Adresarea e, ca în prima strofă, directă, familiară, iar portretul eroului liric se colorează afectiv: *“Din atâta-mpărechere și împreunare,/ Tu ai ieșit tâlhar la drumul mare./ Na! Ține o țigare”*.

Expresie a percepției argheziene a universului dantesc al închisorii și damnării, *Fătălăul* se impune prin lexicul diversificat și plastic, dar și prin viziunea poetică ce adună laolaltă datele realului concret și sugestii ale fantasticului grotesc.

“Har”

Există, cum s-a observat de către exegeza argheziană, o linie a poeziei sale în care e creionat universul domestic, iar sentimentele nu mai au dramatismul interogațiilor din *Psalmi* ori tragismul damnării din *Flori de mucigai*.

E transcris liric în astfel de creații un spațiu închis, protector, o lume a minunilor vegetalului și a micilor întâmplări din grădină. Evident, un astfel de orizont liric nu e lipsit de fiorul transcendenței ori de sugestii ale înaltului. Numai că acestea sunt desemnate într-o tonalitate a suavității și într-un regim afectiv al beatitudinii virginală.

Poezia *Har* se înscrie într-o astfel de lirică a universului mărunț, a spațiului domestic, de anvergură redusă. Poetul își arată uimirea în fața miracolului germinației, a încolțirii, a trezirii la viață a tuberculelor ce au hibernat o iarnă întreagă (*"Îmbrăcați în straie de iască/ Sunt gata cartofii să nască./ S-au pregătit o iarnă, de soroc,/ Cu cârțițele la un loc,/ Cu întunericul, cu coropișnița și rămele,/ Și din toate fărâmele/ Au rămas grei ca mâțele,/ Umflându-li-se țâțele./ Auzi?/ cartofii sunt lehuzi"*).

"Sorocul" renașterii, al ieșirii din moartea hibernală rituală e inexplicabilă altfel decât printr-o întemeiere divină. Intervenția miraculoasă a dumnezeirii – notată în versuri familiare și în imagini de o concretețe neprecupețită – e cea care desferecă tainele vieții, cea care trezește la viață și stârmește renașterea naturii (*"Ascultă, harul a trecut prin ei/ Virginal, candid și holtei,/ Dumnezeiește./ Cel-de-Sus și din veac binevoiește/ Să-și scoboare sfintele scule/ Până la tubercule/ Și pentru negul cartofilor cald/ Face descântece, ca pentru zmarald"*).

Harul divin e acela ce favorizează, în viziunea panteistă argheziană, germinația și nașterea, dezvoltarea naturii, existența miraculoasă și revelația viului ce răzbate din beznele neantului.

"Mirele"

În *Mirele*, poezie apărută în volumul *Cărticică de seară* iubirea ne apare într-o ipostază inedită; nu e vorba aici de spiritualizare a dragostei, de înălțare a sentimentului la har ori de figurarea sa sub spectrul bolii, al reflexului tragic. Iubirea stă, în această poezie, sub semnul naturii și al naturaleții, o natură însă ușor decorativă și o naturalețe alegorizată.

E o stare de spirit din care absentează ritualizarea hieratică, dar care se dezvoltă din perspectiva bucolicului, a integrării perfecte în ritmurile unei naturi protectoare. O dragoste rustică, de o perfectă spontaneitate și comuniune a ființelor se dezvoltă aici, figurată în imagini de intensă plasticitate.

Prima strofă circumscrie, în termeni de figurație vegetală și animalieră, sensul arghezian al iubirii, o iubire candidă și molcoamnă, netulburată de crize pasionale, ori de tensiuni ale afectivității:

"Pășunea mea tu să fii/ Cu păpădii./ Eu să fiu boul tău alb și nevinovat/ Care te-aș fi păscut și te-aș fi rumegat./ Pe înserate,/ Pe copitele îngenuncheate,/ În jugul brațelor tale/ Aș urca greul cerurilor goale/ Și munții lunii până-n pisc".

În cea de a doua strofă e inserat un element fantastic, o transmutare din spațiul terestru în cel selenar, după cum apare aici și o sugestie a suavității și purității iubirii. În final, poetul revine la viziunea intimistă și bucolică de la începutul poeziei, în care sentimentul iubirii are aceeași naturalețe și același dinamism al reprezentării lirice: *"Am rămâne în lună, pe disc,/ Să arăm văile de tibișir,/ Să semănăm lămâiță și calomfir./ Culcă-mi-te trândavă pe coarne,/ Fă-te jugul meu de carne,/ Stăpâna mea, frumoasă ca aurul, / De care tremură taurul".*

Mirele e o poezie reprezentativă pentru lirica universului mărunț și a sentimentului iubirii figurat din perspectivă bucolică și din unghi idilic.

"Versuri descălțate"

Expresie a deznădejdiei și dezabuzării existențiale, ***Versuri descălțate*** e o lamentație pe tema trecerii implacabile a timpului, a destinului uman marcat de efemeritate și precaritate, a lipsei de speranță și de încredere a omului. Dialogul dintre poet și om configurează un scenariu liric în care sentimentele dominante sunt melancolia, nostalgia, durerea pierderii ființei, a rătăcirii într-o lume fără sens și fără o finalitate coerentă.

Între acceptare și neacceptare a propriei condiții, poetul poartă în versurile sale însemnele suferinței de a trăi și ale trecerii. Plânsul său e unul metafizic și, în același timp, de o tulburătoare concretețe. Nu întâmplător decorul în care se consumă acest scenariu poetic e unul al ruinelor și destrămării, al singurătății profunde și al amintirii amare (*"Ce stai, omule, în ruinele acestea singuratece și plângi?"*).

Plânsul omului e provocat de toată suferința lumii, de degradarea ființei proprii și de durerile îndurate de alții. E un plâns sfâșietor, o tânguire de bocet ce răsună agonic într-o lume cu semnificații ontologice dezafectate, scoase din uz: *"Plâng berzele zilelor ce trec cu-o aripă neagră, cu-o aripă albă./ Plâng zilele care trec moarte./ Plâng copiii fără părinți,/ Plâng ființele flămânde în pădurile nopții, fiarele, șerpii, vietățile crude și blânde./ Plâng femeile înșelate, plâng bărbații mințiți./ Plâng oamenii supuși,/ Plâng oamenii fără speranță./ Plâng păsările și vitele ucise, ca să fie mâncate./ Și-mi plâng toate multele subțimpuri pierdute./ Îmi plâng păcatele. Plâng că timpurile*

nu se mai întorc./ Plâng că omul se duce și se întoarce uitându-se numai în pământ./ Ca și cum își caută mormântul./ Mă plâng pe mine, cel cântat de tine”.

Lamentația poetului e provocată, așadar de acceptarea tacită a condiției sale perisabile, de percepția propriului destin din perspectiva zădărniciiei și a fragilității. Orizontul eului se îngustează, durata devine oprimentă, versul se transformă în jelanie surdă.

Receptare critică

“Paradisul arghezian – în realitate ca și în poezie – e opera prin care un spirit nereligios se opune zădărniciiei și morții, luând în stăpânire existența ce i s-a dat, devenindu-și sieși Dumnezeu. Nu este decât un singur creator, o singură divinitate, în viața și poezia lui Arghezi: el însuși.

Transcendența argheziană este o transcendență goală. Imaginile tăcerii, ale refuzului de a se arăta, ale nepătrunsului și zăvorării lui Dumnezeu sunt, în fond, tot atâtea imagini ale absenței (...).

Suferința poetului nu provine din faptul că Dumnezeu este, fără a se arăta, că se relevă și se ascunde, în același timp; ci din faptul absenței sale, care deșteaptă în sufletul fragil al psalmistului conștiința insuportabilă a singurătății în univers (...). ”

(Nicolae Manolescu, *Postfață la Tudor Arghezi, Poezii*)

“Rezumând, credințele artistice ale poetului prezintă iarăși nenumărate aspecte contradictorii. Ele oscilează între aspirația lui de a sparge clișeele literare, de a-și exterioriza sufletul rebel printr-o răsturnare a valorilor estetice acceptate și tentația de a respinge cu scepticism orice înnoire în numele superiorității ordinii naturale asupra progresului și civilizației; între individualismul său dispus să deformeze cu o extremă subiectivitate imaginea lumii înconjurătoare și un ascuțit simț realist; între militantism social și estetism. Sensibil la cele mai variate influențe, înzestrat cu facultatea de a le asimila într-un mod foarte propriu, Arghezi își apără cu îndârjire o poziție personală, proclamând mereu independența talentului față de orice școală, deoarece *«în limbaj critic reproducerea prin imitație provocată sau involuntară se numește: mișcare literară»* (*Manual de morală practică*) (...).

Poetul *Florilor de mucigai* conjugă sumbrul, terifiantul cu grotescul. Și în această direcție, apropierea cu viziunile lui Goya nu e deplasată. Realitatea infernală dindărătul zidurilor închisorii e înviată

în toată atrocitatea ei, fără nici o urmă de romantism. Un imens dezgust de ticăloșie umană prelungește caricatural liniile desenului, împingând imaginile către analogii fantastice cu valoare simbolică. Portretele sau biografiile deținuților sunt tratate însă cu un fel de familiaritate proprie. Arghezi încearcă o deosebită satisfacție în a revela natura contradictorie a pensionarilor temniței; aliajul ciudat care unește frumusețea și oroarea în ființa lor (...).

Florile de mucigai sunt o aplicație și mai consecventă a *esteticii urâtului*, enunțată de *poetul plugului* în *Testament*. Frumosul e căutat aici în zonele oprobriului absolut. De la Villon, lumea patibulară a hoților, prostituatelor și asasinilor n-a prea făcut obiectul poeziei.

Abia cu Baudelaire lirica europeană îndrăznește să se apropie și de «florile răului», adică să demonstreze că frumusețea poate fi creată și din materii condamnate. Arghezi operează, de astă dată efectiv cu «*mucigaiuri, bube și noroi*», umanitatea asupra căreia se apleacă poartă stigmatele viciului și crimei, înrândindu-se direct cu cea a vagabonzilor, cerșetorilor și femeilor pierdute, din *Tablourile pariziene* ale poetului francez”.

(Ovid S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*,
p. 85-86, 199, 201-202)

“În numeroase texte apare imaginea poetului constructor de cuvinte. Astfel, în *Ars poetica*, Arghezi declarase: «*Fiecare scriitor este un constructor de cuvinte...*» și reflectase îndelung asupra acestei construcții. Intenția mărturisită a poetului de a împrumuta însușiri materiale cuvintelor, cu tot umorul subiacent al declarațiilor sale (cuvinte mirositoare, pipăibile, săritoare etc.) reprezintă un nîs fundamental, ca și o intenție posibilă (și realizabilă) înscrisă în poetica sa. Scoțând la iveală aceste însușiri, poezia sa proceda la o agresiune împotriva senzațiilor și afectelor somnolente. Spre deosebire de avangardiștii care demolau edificiul verbal, Arghezi pretinde o construcție cuvântătoare, un cosmos verbal bine orânduit, gospodărit, inițiind, în același timp, o aventură în verb, o zgîndărire a afectelor, a pasiunilor prin cuvântul insidios. Construcția sa se vrea, în fond, mai transformatoare, mai revoluționară decât distrugerea produsă de ceilalți. Scriitorul construiește cuvinte tocmai pentru că vrea o lume nominalistă. Heidegger considera limba drept casa omului. Arghezi stă sub semnul meșterului Manole, ziditor al unei biserici cuvântătoare (...).

Este firesc ca între aceste spirite contrarii, întâlnirea să însemne o luptă. Iubirea, pentru Arghezi, este o agonie, în mai multe din sensurile

rădăcinii eline a acestui cuvânt, este luptă, ciocnire înfricoșătoare și înfrângere. Iubirea nu e o trăire triumfală. Crepusculul, agonia zilei îi convine. În lupta erotică nu sunt decât înfrânți. Ruptura, fuga din cercul de foc al erosului, gestul de atâtea ori repetat al izolării iubirii, nu sunt decât repetiții ale unei agonii originare.

Și totuși, în pofida viziunii agonice a iubirii, nu apare uneori iubirea ca un început absolut? Nu este în orice iubire o epifanie, o ivire care o asociază cu experiența aurorală? Aici, în misterul începutului, este legătura erosului cu mitul. Începutul înseamnă o deschidere nouă. Iubirea străpunge universul închis («*Fereastra sufletului zăvorâtă bine*» – *Morgenstimmung*) și pătrunde asemenea harului în vasul elecțiunii sale, umplându-l. Imaginile acestei umpleri sunt dintre cele mai diafane din poezia argheziană, ele provenind din ordinea muzicii și a aromelor: «*Cântecul tău a umplut clădirea toată/ Sertarele, cutiile, covoarele, /Ca o lavandă sonoră...*».

Așadar, centrul metafizic (dacă ne putem îngădui să-l numim astfel) al *Florilor de mucigai* se află în misterul răului și al suferinței umane. După cum nu putem reduce universul imaginar al lui Dostoievski la acela circumscris prin tezele și coordonatele ficțiunii documentare naturaliste, tot astfel lirismul *Florilor de mucigai* este ireductibil la «*naturalismul liric*» (Ion Negoitescu). Căci nu vedem în spectacolul turmentat al mizeriei umane din aceste poezii doar o estetizare, «*în cadrul naturalismului riguros*» – cum afirmă criticul amintit – a mizeriei sociale. Reprezentarea și pledoaria lipsesc. Scenariul cu brutalitățile sale are în nucleul său o participare la suferință pe care naturalismul nu o are cât timp este consecvent cu sine. Iar viziunea (oricât de alimentată prin contactul direct cu realitățile) nu se vrea în lirica argheziană nicidecum documentară.

Fără îndoială, e multă autenticitate a gesticulației, a replicilor, a obiectelor și figurilor în *Flori de mucigai*. Dar acestea sunt accesorii ale viziunii. Excesul de autenticitate, pitorescul, culoarea locală, clișeele argotice care ar face din lumea *Florilor* o faună a buruienilor de maidan, a unui maidan anumit, balcanic, este contrabalansat în mod binefăcător prin calitatea poeziei – înainte de toate – prin mișcarea ceremonială, printr-un ritm, un ritual. Expresivitatea e încătușată într-o mecanică superioară, dublă, a fabulei și a discursului poetic. Această mecanică este fie expresia absurdului, fie a unei realități mitizante. Mizeria umană nu este reprezentată – cum ar fi fost într-o simplă poezie-document, descriptivă, ci redusă la absurd sau la o schemă mitică (...).

Gospodăria familiară, iată un spațiu paradiziac, dăruit cu toate virtuțile posibile în imaginarul arghezian și, înainte de toate, cu fecunditatea fără limite. Într-un asemenea loc al fericirilor casnice, ca și edenul primordial, animalele conviețuiesc în pace între ele și cu omul; nimic viu nu este primejduit, totul rodește. Adevărata utopie argheziană este aceasta, a locului domestic al buneîînțelegeri depline (...). Baudelaire-ienele calități ale paradisului visat – *«luxe, calme et volupté»* – sunt înlocuite în acest rai domestic printr-tihna pământului, pacea ogrăzii, visul grădinii rodnice”.

(Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, p. 67, 228-229, 255-256)

“Ca și *Poarta neagră*, *Florile de mucigai* au ca punct de plecare mediul închisorilor: poetul încearcă *«surprinderea suavității sub expresia de mahala»* (Călinescu). Sunt și niște *Canzonero gitan*. Însă Arghezi, cu marele lui instinct al întrepătrunderii misteriiilor, va urmări amestecul de degradare și de puritate, de mizerie și de suavitate, de perversiune și de nevinovăție, cam în felul lui Ion Barbu în *Isarlâk*. Lumea descrisă de Arghezi este și ea de *«var și ciumă»*, tot o cetate imaginară, *«la mijloc de Râu și Bun»*, căci lipsește accentul moral deschis. O morală implicită există, fiindcă, desigur, așa cum a atras atenția Pompiliu Constantinescu, *«etica argheziană înfățișează infernul ca un fel de cerc închis în care natura pervertită ne corupe și mai mult, fie prin mijlocirea Diavolului ce stăpânește insul, fie prin tortura conducătorilor aplicată celor pedepsiți...»*. Dar numai printr-o exagerare cineva ar putea deduce de aici că poetul înfățișează critic și realist viața închisorii: lumea «florilor răului» e un pur simbol, un tărâm inexistent, imaginat astfel din rațiuni estetice (...).

În *Cărticica de seară*, *Buruieni*, *Cântece cu gura închisă* ne întâmpină deodată un alt Arghezi, un Arghezi «minor». Lipsind și încordarea din *Psalmi*, și interesul pentru pitoresc din *Flori de mucigai*, poetul s-a cumițit; existența nu mai e interogată cu neliniște, cu spaimă, cu teroare. Ea e acceptată cu tandrețe și uimire (...).

Poezia e, esențial, o formă de joc. În paginile «cărții de seară» se fixează cu ace fine, ca într-un insectar, furnici, păianjeni, albine, urechelnite, pisoi, căței, iezi, greieri. Lumea se strânge pentru a încăpea în miniaturile poetului”.

(Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, p. 83-84, 85)

“În perspectivă ludic-infantilă sunt așezate, uneori, chiar și cele mai grave și dramatice evenimente ale existenței. Imun la dramă, ochiul inocent al copilului reține mai degrabă aparențele, evenimentul ca spectacol, asimilându-l lumii sale de pură invenție sau fascinată de efectele mimetismului. Reprezentarea, bunăoară, a morții devine cu atât mai tulburătoare în acest univers ingenuu, cu cât cei ce au conștiința ei trebuie să joace pe dublul plan: al realității dureroase și al convenției epurate de orice neliniște. Este cazul poemului *De-a v-ați ascuns*, construit tocmai pe o asemenea ambiguitate. Adresându-se copiilor, tatăl pregătește scenariul stingerii și al absenței pe măsura unor «spectatori» ce nu-l pot recepta decât ca joc, adică în calitatea lui de gesticulație gratuită, în care abia se insinuează ideea unei anumite «viclenii»”.

(Ion Pop, *Recapitulări*, p. 60-61)

“Caracterul principal revendicativ al poeziei argheziene, cu mânia ascunsă chiar și sub meșteșugul său de «a-mpodobi tertipul cu gingășii și fleacuri», se relevă îndeosebi în *Psalmi*, unde Dumnezeu nu este invocat spre rugăciune sau laudă, spre iertare sau reculegere, ci spre a fi tras la răspundere pentru misterul în care se învâluie, pentru inaccesibilitatea lui, pentru interdicția ce grevează cunoașterea lui. În neputința-i umilitoare, omul arghezian abordează pe Dumnezeu cu viclenie, îl ține în șah, îl contestă. Fiindcă imaginea clară a celui de sus i se refuză, omul îl amenință și îi neagă existența, înlocuind această imagine refuzată cu o caricatură. Satanism romantic moștenit poate și de la Macedonski, în orice caz probă formală supremă a expresionismului lui Tudor Arghezi, la care grotescul și caricatura sunt instrumente vizionare și în opera căruia, mai mult decât în aceea a confrăților săi, numele lui Dumnezeu se bucură de o frecvență îndărătnică”.

(I. Negoitescu, *Istoria literaturii române*, p. 273)

Bibliografie

Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, București, 1979; Ovid S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, ESPLA, București, 1960; Alexandru George, *Marele Alpha*, Ed. Cartea Românească, București, 1970; Gheorghe Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiş*, Ed. Minerva, București, 1989; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996; Nicolae Manolescu, *Postfață* la volumul *Tudor Arghezi, Poezii*, Ed. Minerva, București, 1971; I. Negoitescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991; Ion Pop, *Recapitulări*, EDP, București, 1995.

LUCIAN BLAGA

Născut la 9 mai 1895, Lancrăm (Sebeș-Alba), Lucian Blaga moare la 6 mai 1961, la Cluj.

Lucian Blaga face studii primare la Lancrăm și la Sebeș (Alba), continuate la Liceul "A. Șaguna" din Brașov. Urmează Seminarul Teologic din Sibiu (1914-1917), unde se înscrie pentru a evita înrolarea în armata austro-ungară. Urmează cursurile Facultății de Filosofie a Universității din Viena. Devine doctor în filosofie cu teza *Cultură și cunoaștere* (1920). Intră în diplomatie, ca atașat de presă și consilier la legațiile României din Varșovia, Praga, Berna, Viena, Lisabona. În 1936 e ales membru al Academiei Române (discursul de recepție se intitula, nu întâmplător, *Elogiul satului românesc*). Profesor la catedra de filosofie a culturii a Universității din Cluj, creată special pentru el (1939-1948). După reforma învățământului, e destituit, devenind cercetător la Institutul de Istorie și Filosofie din Cluj (1949-1953) și la secția de istorie literară și folclor a Academiei, filiala Cluj (1953-1959).

Lucian Blaga a fost membru fondator al revistei *Gândirea*, redactor la revistele *Cultura*, *Patria*, *Banatul*, *Voința*. În 1943 editează la Sibiu revista de filosofie *Saeculum*. Debutază cu versuri în ziarul *Tribuna* din Arad (1910). Alte colaborări: *Românul*, *Gazeta Transilvaniei*, *Convorbiri literare*, *Pagini literare*, *Luceafărul*, *Viața românească*, *Cuvântul*, *Revista Fundațiilor regale*, *Steaua*, *Contemporanul*.

Debutază cu volumul *Poeemele luminii* (1919), după care publică alte cărți de poezii: *Pașii profetului* (1921), *În marea trecere* (1924), *Lauda somnului* (1929), *La cumpăna apelor* (1933), *La curțile dorului* (1938), *Nebănuitele trepte* (1943). Versuri postume: ciclurile *Vârsta de fier*, *Cântecul focului*, *Corăbii cu cenușă*, *Ce aude unicornul*.

Poezie: a marilor elanuri vitaliste proiectate la scară cosmică și a identificării eului cu universul elementar (în primele volume) lirica lui Blaga cunoaște o evoluție marcată de drama "tristeții metafizice" a omului problematic înstrăinat de "tainele" genezice ale universului și aspirând spre regăsirea echilibrului original, sub semnul unui "mit al reintegrării" într-un spațiu ideal al mitologiei românești.

Dramaturgia blagiană (*Zamolxe* 1921, *Tulburarea apelor* 1923, *Meșterul Manole* 1927, *Cruciada copiilor* 1930, *Avram Iancu* 1934) e caracteristică pentru dominanta expresionistă din scrisul lui Blaga. Scriitorul scoate în relief, în piesele sale, elementaritatea existențială care e așezată în conjuncție cu aspirația spre absolut. Miticul se împletește aici cu istoricul, absolutul și contingentul se conciliază.

Opera filosofică – foarte vastă, e organizată în patru trilogii (a cunoașterii, a culturii, a valorilor și cosmologică), alcătuind un sistem în care cugetarea pură comunică substanțial cu “gândirea mistică”. De altfel, poezia și filosofia se întrepătrund la Blaga pentru că fiorul liric freamătă de întrebări asupra existenței, iar cugetarea filosofică surprinde prin bogăția metaforică și viziunea poetică. Sistemul filosofic al lui Blaga e axat pe problematica cunoașterii și cea a filosofiei culturii. În centrul problematicii cunoașterii se află misterul, element care dă nota definitorie a existenței umane; în viziunea lui Blaga, omul e o ființă care trăiește scufundat și în lumea reală, și în mister. Prin artă, religie și filosofie, omul năzuiește spre revelarea misterului, însă “Cenzura transcendentă” instaurată de *Marele Anonim* (Divinitatea) între el și omenire împiedică cunoașterea esenței existențiale. Prin dogmă, omul trebuie să accepte misterul ca atare.

În concepția lui Blaga există două tipuri de cunoaștere: cunoașterea *paradisiacă*, de tip logic, rațional, care tinde să reducă misterul prin conceptualizare și cunoașterea *luciferică*, al cărei scop nu e lămurirea misterului, ci potențarea lui. În domeniul filosofiei culturii, Blaga folosește conceptul de *stil*, un ansamblu de trăsături determinate de factorii inconștienți, abisali și influențate de un orizont spațial și temporal. Specificul culturii românești, în această viziune, e “*spațiul mioritic*” – un orizont spațial definit prin *plai* (alternanța vale/deal).

Acest *spațiu mioritic* e evocat de doină, specie literară care exprimă melancolia unui suflet care suie și coboară, “*pe un plan ondulat nedefinit*”.

În domeniul filosofiei stilului, Blaga crede că metafora e de două tipuri: metafora *plasticizantă*, care urmărește să dea concretețe faptului, fără a-i îmbogăți conținutul și metafora *revelatorie*, care caută să reveleze un mister esențial pentru conținutul faptului.

Opera lui Blaga e întregită de câteva culegeri de aforisme. (*Pietre pentru templul meu*, *Elanul insulei*, *Discobolul*) și eseuri* (*Isvoade*, *Aspecte antropologice*, *Ființa istorică*, *Încercări filosofice*).

Memorialistica lui Blaga cuprinde *Hronicul și cântecul vârstelor* (1965) și un roman, postum, *Luntrea lui Caron* – cu accente autobiografice foarte nete.

Poezia *Eu nu strivesc corola de minuni ale lumii*, cu care se deschide volumul de debut al lui Blaga, *Poemele luminii*, oferă o primă imagine, esențializată, a viziunii sale, așa cum se va desfășura aceasta în întreaga operă. Ecuația fundamentală *eu/ univers* apare “*ca o dublă relație de integrare, a subiectivității fragmentare în marele Tot confratern, și a lumii într-o interioritate permeabilă la cele mai ascuțite mișcări ale substanței și energiei originare*” (Ion Pop).

În fața universului văzut ca o "*corolă de minuni*" poetul apare ca purtător al unei "*lumini*" nocturne, selenare, atotcuprinzătoare, care favorizează identificarea cu exterioritatea lumii și care e radical opusă "*luminii altora*" – simbol al conștiinței interogative, care ucide tainele. Între ipoteza eului integrat și a celui înstrăinat de realitățile originare, Blaga își va construi o biografie exemplară, ca parte a unui mit poetic deplin încheiat. Acest mit e susținut, cum observă Ion Pop, de configurarea, în versurile sale, a unui spațiu de factură emblematică, arhetipală, o "*geografie mitologică*" având rădăcini profunde în imaginarul universal.

Poemele luminii (1919) reprezintă etapa dionisiacă a acestei viziuni. Mobilizat de "*avânturi nemaipomenite*", în armonie cu ritmurile unei naturi aflate în plină geneză, eul liric exprimă, într-o gesticulație hiperbolică, voința de cuprindere, de contopire și asimilare a universului întreg, într-o aspirație de depășire a limitelor individualității.

Entitate irațională, rezervor al unor trăiri paroxistice, "*strașnicul suflet*" al poetului imprimă cosmosului propria sa dinamică sau se lasă invadat, în momentele de calm meditativ, de mișcare secretă, nocturnă, misterioasă a naturii. Grefată pe ființa poetului, lumea îndeamnă pe poet la reverii în care viața și moartea se întrepătrund, provocând ieșirea din sine și obligând la o confruntare dramatică de energii.

Eliberat de constrângerile clasice, discursul liric pare modelat de însuși fluxul trăirii. Adesea, ritmul poetic capătă o turnură aforistică ce trădează aliajul încă imperfect dintre nivelul reflexiv și cel imagistic al poeziei.

În *Pașii profetului* (1921), deși rămâne un "*cosmos generic*", lumea lui Blaga e așezată sub semnul zeului Pan (zeu al naturii în germinare), câștigând în densitate plastică. Lumea e, acum, o nouă Arcadie – spațiu al unei germinări somnolente și al euforiei, în mijlocul unei naturi solare.

"*Bătrân și orb*", Pan comunică cu exteriorul doar prin simțurile elementare, se lasă adăpat "*de stropii calzi de rouă*", pipăie cu voluptate mugurii și "*nasturii moi de lână*" ai mieilor; în acest spațiu edenic pământul întreg e "*numai lan de grâu și cântec de lăcuste*", ființa se abandonează ritmurilor firii "*fără dorinți, fără muștrări, fără căinți; numai trup și numai lut*".

Ciclul poetic *Moartea lui Pan* anunță însă încheierea acestei vârste edenice și inaugurarea alteia, stăpânită de "*tristețea metafizică*". Trăirea plenară, nemediată a realului e înlocuită de aspirația neliniștită spre un "dincolo" spiritual abia descifrabil în semnele lumii date.

O dată cu *"umbra de culoarea lunii, a lui Crist"* intră în scenă omul problematic, marcat de conștiința individuației și exclus din paradisul mundan inițial. Orbirii și comunicării senzoriale desăvârșite îi urmează acum privirea dubitativă și distanțată față de lucruri, operă a "gândului" perturbator, a excesului interogativ, a raționalității.

De acum înainte, mai ales în volumele *În marea trecere* (1924) și *Lauda somnului* (1929) – poezia lui Blaga devine o sfâșietoare lamentație pe tema înstrăinării și a rupturii de Întregul cosmic și evocare, în același timp, a unui teritoriu ideal, în care *"nimic nu vrea să fie altfel decât este"* și al cărui prototip e satul arhaic românesc *"situat în centrul lumii"* și în *"zăriște cosmică"*. În perspectiva eului problematic, cuvântul apare ca un *"paradis în destrămare"*, minat de o *"boală fără nume"*, amenințat de prăbușire și de moarte. În aceste creații forțe obscure tulbură ordinea primară a cosmosului, peisajul devine halucinant, iar fapăturile par cuprinse de o stranie fascinație a adâncului, a nepătrunsului, a misterului mitic: *"pătrunse de duh / fețele-și lungesc ceara / și nimeni nu mai caută vindecare" sau "pretutindeni e o tristețe. E o negare. E un sfârșit"*.

Sentimentul vinei / culpei devine cu atât mai copleșitor cu cât poetul, *"ucigaș de taine"*, simte că sursa acestei rupturi se află în propriul univers interior: *"vieții nu i-au rămas dator nici / un gând / dar i-am rămas dator viața toată"*.

Imaginea unei lumi rămase în tiparele sale străvechi va constitui pentru poet o continuă "muștrare" și un îndemn, totodată, al întoarcerii lângă *"sufletul satului"*, *"în cercul aceleiași vetre"*. Blaga reactualizează aici tema tradițională a "dezrădăcinării", frecventă în poezia transilvană (Iosif, Goga), conferind, însă, acestui topos dimensiuni metafizice, pentru că înstrăinarea sa depășește realitatea condiționată istoric, impunându-se ca motiv al unei meditații cu implicații ontologice mult mai largi.

Poezia de dragoste a lui Blaga e în chip firesc gravă, formele ei principale fiind imnul și elegia, lauda și lamentația. Lamentația lirică a poetului e cauzată de pierderea iubirii, care echivalează cu înstrăinarea de absolut, sau regăsirea ei prea târzie, când sufletul e copleșit de tristețea marii treceri. Chiar atunci când nu e propriu-zis elegiacă, poezia erotică a lui Blaga are o notă patetică, din care răzbate fondul melancolic al poetului, căci, la Blaga, melancolia e un dat structural, ca și capacitatea de a percepe ființa și de a participa la ea prin contemplare.

Poezia lui Blaga are drept fundal o stare difuză de neliniște și tristețe, care formează substanța lamentației. Substanța cea mai

profundă a acestei poezii stă în sentimentul solitudinii cosmice, al necomunicării cu fondul vital absolut al universului. În aceasta constă "*tristețea metafizică*" a lui Blaga, care se materializează în motivele "*bolii*" sau ale "*răni*".

În creația lui Blaga există o permanentă tensiune între orgoliul care caută misterele lumii și umilința abandonului de sine în fața realității. Această tensiune se rezolvă în mod exemplar prin modalitățile prin care spiritul poetic își asimilează lumea naturală, a istoriei și a culturii, o transformă în expresie și o organizează în funcție de o semnificație nouă.

Ca mulți dintre poeții moderni, Blaga nu pare a acorda la început vreo atenție formei, expresiei lirice. Treptat însă, discursul său liric e tot mai constrâns la rigoare, limbajul se clarifică și se simplifică, pentru a fi, în faza deplinei structurări, un limbaj de tip clasic, limpede și esențial, cu sunete clare și reprezentări de un echilibru formal desăvârșit.

Poezia lui Lucian Blaga configurează un cosmos diafan și armonios, ce reflectă ființa sa lăuntrică, gravă și de o seninătate exemplară, problematică alteori, asumându-și o dimensiune a tragicului revelator.

"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"

Poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, a apărut pentru prima oară în ziarul "Glasul Bucovinei", nr. 3/16 ianuarie 1919 și a fost inclusă în volumul *Poemele luminii*, din același an. Poezia poate fi abordată atât din perspectivă strict estetică, dar și din unghiul valorii sale de *ars poetica*, în măsura în care poetul încorporează în versurile sale o întreagă concepție despre lume, despre artă, despre rolul și finalitățile cunoașterii poetice în conjuncție cu mecanismele cunoașterii raționale.

Revelator pentru explicarea acestui poem e un eseu publicat ulterior, intitulat *Cunoașterea luciferică*, în care Blaga se referă la instrumentele și rosturile cunoașterii umane. Filosoful crede a putea circumscrie o *cunoaștere paradisiacă* – logică, rațională, fundamentată pe raționamente și axiome, ce-și propune să reveleze, să explicitizeze și să numească misterul și o *cunoaștere luciferică*, bazată pe un intelect extatic, o cunoaștere ce urmărește nu împuținarea, ci sporirea, potențarea tainelor, a misterelor lumii.

Blaga își mărturisește aderența la o cunoaștere intuitivă, poetică, de tip luciferic, o cunoaștere ce îmbrățișează empatic adâncurile

existenței, fără a încerca să le demonteze mecanismele prin intermediul raționalității. O atare atitudine empatică, de înțelegere afectivă, poate fi regăsită și în câteva aforisme ale autorului *Poemelor luminii*, revelatoare pentru concepția sa: "*Câteodată datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim așa de mult încât să-l prefacem într-un mister și mai mare*". Într-un alt aforism, Blaga își nuanțează și își dezvoltă poziția gnoseologică: "*Veacuri de-a rândul filozofii au sperat că vor putea odată pătrunde secretele lumii. Astăzi, filozofii n-o mai cred, și ei se plâng de neputința lor. Eu însă mă bucur că nu știu și nu pot să știu ce sunt eu și lucrurile din jurul meu, căci numai așa pot să proiectez în misterul lumii un înțeles, un rost, și valori, care izvorăsc din cele mai intime necesități ale vieții și duhului meu. Omul trebuie să fie un creator, – de aceea renunț cu bucurie la cunoașterea absolutului*".

Evident, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* nu e o simplă ilustrare a unei astfel de concepții. Structural, poezia lui Blaga are mai multe secvențe. Prima secvență pune în lumină relația dintre eul liric și univers, din unghiul cunoașterii lumii.

E foarte elocventă folosirea pronumelui personal de persoana I, a verbelor la indicativ prezent, a adjectivelor posesive – toate aceste modalități gramatical-stilistice având rolul de a accentua ideea centrală a poeziei, aceea a aderenței poetului la cunoașterea luciferică, intuitivă, participativă. Metafora "*corola de minuni a lumii*" definește tocmai reprezentarea sintetică și simbolică a tainelor universului, particularizate de "*flori*", "*ochi*", "*buze*" și "*morminte*" – prin care Blaga sugerează elementele esențiale ale existenței: iubirea, spiritualitatea, logosul, neantul: "*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ și nu ucid/ cu mintea tainele, ce le-nțâlnesc/ în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte*".

A doua secvență a poeziei ne pune în fața condiției altora, așadar a celor ce aderă la o cunoaștere rațională și care vor să reveleze tainele universului printr-un demers logic ("*Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric*"). În continuare, într-un al treilea moment al poeziei, poetul adâncește opoziția sa față de *lumina altora*, proiectând în mit, printr-o comparație metaforică, propria sa concepție gnoseologică: "*dar eu,/ eu cu lumina mea sporesc a lumii taină –/ și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții,/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi flori de sfânt mister,/ și tot ce-i ne-nțeles/ se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari/ sub ochii mei*".

Ultima secvență a poeziei aduce cu sine motivarea, argumentarea crezului poetic blagian prin intermediul iubirii, mod esențial de a fi întru mister și absolut al omului, sentiment al comuniunii empatice și al revelării pe cale simpatetică a misterelor lumii ("căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte").

Lumina poetică, pentru care optează Blaga e cea care "asigură, dimpotrivă, coexistența diversului în Unu, estompând granițele despărțitoare dintre fapte și lucruri, potențând astfel sentimentul participării la misterul existențial" (Ion Pop). Prin această poezie cu caracter programatic, Blaga se dovedește un poet al regimului nocturn al imaginarului și al cunoașterii, un poet ce preferă lumina difuză, protectoare a lunii, limpezimii totale a solarității. Poezia se remarcă și printr-o coerență desăvârșită, conferită de construcția bipolară, pe două axe ale semnificațiilor, în funcție de cele două planuri ale cunoașterii, reprezentate simbolic și antitetic de "lumina mea" și "lumina altora":

În totalitatea reprezentărilor sale, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* ne pune în fața unui eu poetic problematizant și stihial, interogativ, ce concepe cunoașterea misterelor lumii ca o comuniune empatică între conștiința intuitivă și tainele universului.

"Odă simplissimei flori"

Poezia face parte dintre versurile ultimei perioade a creației lui Lucian Blaga și a apărut postum, în 1962. Această ultimă etapă creatoare se caracterizează prin renunțarea la spaimele existențiale legate de sentimentul trecerii, de demonia timpului ori de degradarea valorilor sacre ale satului, văzut ca unic depozitar al orizontului mitic românesc.

Blaga arborează, în această poezie, o atitudine de seninătate și echilibru sufletesc, de integrare într-un univers bucolic, marcat de sensurile germinării și ale risipirii benefice a vieții în diversele sale forme de manifestare. Nu mai avem de a face cu simțul dezmărginirii, cu exaltările senzoriale din poeziile anterioare ori cu sentimentul unui univers degradat, transformat într-un "paradis în destrămare".

Blaga cântă acum instinctul vital, capacitatea de perpetuare a universului, aderând la o poetică a spațiului terestru și lăsând oarecum în umbră neliniștea metafizică ori fiorul cunoașterii misterelor ultime ale universului. Reasumarea spațiului bucolic, marcat de faptele umile și de bucuriile simple ale vieții, poate fi apropiată de lirica argheziană din *Cărticică de seară*, în care se regăsește o atitudine lirică similară.

Poetul omagiază în această poezie păpădia, în care vede, în ciuda umilității structurale a florii, un simbol al întregului spectru floral, dar și un subtil calendar al scurgerii timpului (*"Păpădie, ecumenică floare,/ după a ta aurie ardore/ – pe nescrisele file –/ anul își hotărăște fericitele zile"*).

În cea de a doua strofă a poeziei, autorul închipuie rostul florii de păpădie în momentul definitoriu al rodirii, al germinației. Înflorirea și asfințirea sunt momentele definitorii ale acestei flori, pe care percepția comună o dedică banalității. Blaga purcede însă la o transfigurare a banalității, ridicând floarea de păpădie la rangul unei flori a cărei noblețe nu reiese atât din frumusețe, din somptuozitatea culorilor și a formelor, ci, mai curând, din curajul risipirii și din dăruirea germinației: *"de un pean te-nvrednicești/ tu, neluată în seamă, floare de rând./ Sămânță să faci pe pământ/ e tot ce dorești. Alt gând nu porți./ Dar înflorești și asfințești/ alcătuiind o aureolă de sfânt"*.

Universul circumscris liric de Blaga e unul al ardorilor calme și al limpezimii, al nemărginirii domoale și al elogiului instinctului vital, cel care consacră lumea în datele sale definitorii, dându-i sens și ordine. În acest univers închis, protector și campestru, poetul vede în păpădie o garanție a continuității vieții, a perpetuării coerenței vitale a firii.

Adresarea poetică e directă, stilul poeziei se caracterizează printr-o anumită libertate a exprimării, o anume familiaritate a dialogului cu floarea, accentuată și de utilizarea versului liber, eliberat de constrângeri prozodice.

"Lumina raiului"

Poezia lui Lucian Blaga a cunoscut, de-a lungul timpului, mai multe avataruri, o anumită evoluție a formulelor poetice și a viziunii. De la extazul dionisiac de la începuturi, cu setea de nemărginire și voința contopirii cu universul, până la împăcarea cu sine și seninătatea din ultimele cicluri de versuri, lirica blagiană nu a conținut să se caute neconținut pe sine în propriile sale structuri și atitudini.

Lumina raiului aduce în scenă o viziune panteistă și dihotomică despre existență. Poetul găsește că lumea e produsul unui amestec al binelui și răului, al luminii și al întunericului, după cum în ființa umană se armonizează voluptatea păcatului și frumusețea tainică. Extrăgându-și unele semnificații din concepția bogomilică, conform căreia crearea lumii a fost prezidată nu doar de Dumnezeu, ci și de Satan, concepție valorificată și în *Meșterul Manole*, viziunea lirică blagiană se nutrește, aici, și din *voința de putere* a lui Nietzsche.

Eul liric resimte cu acuitate nevoia de dezmarginire, e cuprins de o trăire orgiastică, dionisiacă, de contopire cu Marele Tot, cu nemarginile lumii. Beția simțurilor se conjugă, aici, cu voluptatea frumosului. Raiul și iadul își alimentează reciproc energiile și potențialitățile: *"Spre soare rîd!! Eu nu-mi am inima în cap,/ nici creieri n-am în inimă./ Sunt beat de lume și-s păgân!! Dar oare ar rodi-n ogorul meu/ atîta răs făr' de căldura răului?/ Și-ar înflori pe buza ta atîta vrajă,/ de n-ai fi frămîntată,/ Sfînto,/ de voluptatea-ascunsă a păcatului?/ Ca un eretic stau pe gânduri-și mă-ntreb:/ De unde-și are raiul/ lumina? – Știu: îl luminează iadul/ cu flăcările lui!"*.

A doua secvență a textului poetic aprofundează nevoia de dezțărnire trupească a poetului, aspirația sa de a cuprinde universul întreg în conștiința sa, prin intermediul simțurilor dilatate la maximum. Iubirea, de pildă, e un sentiment de o cosmîcă grandoare, în care voința poetului e exacerbată la maximum într-o tendință de regăsire a comuniunii supreme *Eu/Univers*, iar capacitatea senzitivă e enormă (*"Cînd aș iubi,/ mi-aș întinde spre cer toate mările/ ca niște vînjoase, sălbătice brațe fierbinți,/ spre cer/ să-l cuprind,/ mijlocul să-i frîng,/ să-i sărut sclipitoarele stele"*).

Poezie a contrariilor ce alcătuiesc existența,⁶ a antinomiilor ce alimentează sufletul uman, *Lumina raiului* e reprezentativă pentru lirica senzitiv-exaltată a lui Blaga, o lirică în care senzațiile enorme, trăirile nelimitate, de nestăvilit avînt sunt emblematice pentru viziunea sa poetică.

"Autoportret"

Nu sunt puține poeziile în care Lucian Blaga a căutat să se redea pe sine, să se regăsească în oglinda poemului, să-și definească statura existențială ori aceea artistică. Poet cu o conștiință artistică deosebit de acută, Blaga a simțit nevoia de a-și contura în text chipul său cel autentic, felul său de a fi și de a simți liric adevărat.

Poemul *Autoportret* este foarte elocvent în această privință, a vocației autocontemplării, a privirii în abisul textului ca într-o oglindă ce-ți oferă o mărturie netrucată despre propriul sine. Primul vers al poeziei are în el ceva axiomatic. Se pornește de la o aserțiune care parcă nu mai are nevoie de nici o demonstrație: *"Lucian Blaga e mut ca o lebădă"*.

Versurile care urmează se constituie într-o problematizare lirică, metaforică a acestei prime afirmații. Patria poetului e virtualitatea pură a tăcerii, din marmura neprihănită a căreia poetul își va dura mai apoi

statuile inefabile ale versurilor sale. Poetica blagiană e, aici, una a latențelor care nu se consumă în act, a tăcerii, a absenței elocvenței și a purității tainelor originare.

Căutarea misterelor, a rădăcinilor ontice ale eului, regăsirea temeiurilor ființei – sunt toposuri suficient de limpezi în această poezie cu iz de artă poetică. Poetul trăiește, așadar, nu în lumea profană, a experiențelor empirice, ci într-un spațiu al originarității și mitului, al sublimității și tainei de nespus: *„În patria sa/ zăpada făpturii ține loc de cuvânt./ Suflul lui e în căutare,/ în mută, seculară căutare,/ de totdeauna./ și până la cele din urmă hotare./ El caută apa din care bea curcubeul./ El caută apa,/ din care curcubeul/ își bea frumusețea și neștiința”*.

Poezie revelatorie pentru poetica și poietica lui Blaga, *Autoportret* ne arată chipul interior al autorului *Poemelor luminii*, într-o revelare a adâncurilor sufletești și a disponibilităților gnoseologice ale poetului.

„Dați-mi un trup, voi munților”

Poezia *Dați-mi un trup, voi munților* stă sub semnul trăirii dionisiace și al freneziei simțurilor. Poetul nu-și propune, cum ne sugerează din primele versuri, să consacre un cult propriului trup, văzut sub semnul efemerului, al trecerii ireversibile. „Lutul slab” al trupului îi pare autorului neîncăpător pentru sufletul său mobilizat de energii nestăvilite și de trăiri orgiastice.

Se stabilește aici o antinomie poetică vădită. Trupul și sufletul sunt entități ce nu stau în conjuncție, ci, mai degrabă, în opoziție ireconciliabilă. Unul – trupul – e prea fragil, neîncăpător, mărginit și de o inacceptabilă șubrezenie, stând sub semnul precarității, celălalt – sufletul – are tendința de a se elibera de orice strânsoare, de a se manifesta liber, într-o multitudine de senzații, experiențe și trăiri (*„Numai pe tine te am trecutului meu trup/ și totuși/ flori albe și roșii, eu nu-ți pun pe frunte și-n plete,/ căci lutul tău slab/ mi-e prea strâmt pentru strașnicul suflet/ ce-l port./ Dați-mi un trup/ voi munților,/ mărilor,/ dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!/ Pământule larg fii trunchiul meu,/ fii pieptul acestei năprasnice inimi,/ prefă-te-n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc,/ fii amfora eului meu îndărătnic”*).

Evident, poetul operează liric la modul hiperbolic, creând senzația de dezmărginire a propriului suflet într-o cadență de imagini grandioase, de dimensiuni gigantice. Nu e întâmplătoare, în acest sens, raportarea la cosmos, la nesfârșirea spațiilor galactice, ori la *„bieții sori”* pe care eul lipsit de margini al poetului, de o vitalitate nemăsurată, extremă îi zdrobește.

Ideea poetică se revelează astfel a fi aceea a trăirii intense a lumii prin senzații și afecte, prin intermediul ieșirii din trup ori din timpul și spațiul comun. Sufletul e aici o entitate a orgolioasei nevoi de dezțarmuire a ființei umane, de descătușare de legile ori convențiile omenești și de revelare a unei esențe adânci, ce ne aduce în preajma demiurgului (*"Prin cosmos/ auzi-s-ar atunci mareașii mei pași/ și-aș apare năvalnic și liber/ cum sunt./ pământule sfânt./ Când aș urî,/ aș zdrobi cu picioarele mele de stâncă/ bieți sori/ călători/ și poate-aș zâmbi"*).

Ultimul vers aduce, după atâta zbucium și aspirație năvalnică spre nelimitare trupească, senzația neputinței, a resemnării și *datului*: *"Dar numai pe tine te am trecătorul meu trup"*. E constatarea unei limitări ce nu poate fi depășită, a unei contingente ce trebuie înțeleasă și percepută ca atare.

"Psalm"

Raportul dintre eu și transcendență reprezintă o temă privilegiată a liricii blagiene. E un raport ce se întemeiază pe un sentiment metafizic al existenței, de o sensibilitate acută la taină și mit. Poetul trasează chiar un fel de genealogie a sentimentului religios, în care se împletesc bucuria și încrederea în forța divină din anii copilăriei și tristețea ce însoțește conștiința degradării lumii, a declinului universal și a părăsirii sensurilor sacralității.

Singurătatea poetului are drept corolar solitudinea ființei divine, reprezentată în ipostaza de *deus absconditus*, divinitate care, după ce a creat universul printr-un act demiurgic, se retrage într-un loc neștiut, de unde nu mai răspunde clamărilor creaturilor sale. Semnificația acestei claustrări a dumnezeirii într-un cer *"încuiat"* îi scapă poetului și e foarte aproape de atitudinile lirice argheziene din *Psalmi*.

Lipsa dialogului eu/Dumnezeu, neputința unei credințe autentice, absența disponibilităților adevărate de descifrare a semnelor lumii conduc la un sentiment de tristețe metafizică acută, de trăire agonică într-un spațiu dezagregant, caracterizat de disoluția semnificațiilor sacrale: *"O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă/ Dumnezeule, dar ce era să fac?/ Când eram copil mă jucam cu tine/ și-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie./ Apoi, sălbăticia mi-a crescut,/ cântările mi-au pierit,/ și fără să-mi fi fost vreodată aproape/ te-am pierdut pentru totdeauna/ în fărâncă, în foc, în văzduh și pe ape./ Între răsăritul de soare și-apusul de soare/ sunt numai tină și rană./ În cer te-ai*

*inchis ca-ntr-un coșciug./ O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea/
decât cu viața./ mi-ai vorbi, de-acolo unde ești./ din pământ ori din
poveste mi-ai vorbi”.*

Dumnezeu e, în concepția poetului, “neclintită identitate”, puritate desăvârșită ce nu se revelează oamenilor, ce nu așteaptă nimic, își întârzie hierofania, se ascunde năconțenit privirii celor neînsemnați, creați din țărână (“*În spinii de-aci arată-te, Doamne,/ să știi ce aștepți de la mine./ Să prind din văzduh sulia veninoasă/ din adânc azvârlită de altul să te rănească sub aripi?/ Ori nu dorești nimic?/ Ești mută, neclintită identitate/ (rotunjit în sine a este a)/ Nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea*”).

Interogațiile poetului se transformă, în finalul poeziei, în tristeți, noaptea cuprinde preajma eului liric dar și propriul său suflet, o noapte apocaliptică, de coșmar și cenușă, în care glasul psalmistului are rezonanțe ale disperării, ale agoniei speranței: “*Iată stelele intră în lume/ deodată cu întrebătoarele mele tristeți:/ Iată e noapte fără ferestre-n afară./ Dumnezeule, de-acum ce mă fac?/ În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup/ ca de-o haină pe care-o lași în drum*”.

“Dezbrăcarea” de trup are conotațiile unei renunțări la propria identitate și a unei comuniuni a eului cu Totalitatea universului, în încercarea sa de a regăsi temeiurile esențiale ale propriei ființe.

“Din părul tău”

Din părul tău e o poezie de dragoste, în care aflăm toate disponibilitățile tematice și expresive ale liricii blagiene: infuzia de fior metafizic, sugestivitatea unor simboluri și a unor recurențe tematice, versul eliberat de orice constrângeri, ritmul interior al poeziei ce traduce doar ritmul gândirii în metafore al spiritului liric.

Părul iubitei, transformat într-un văl ce-ascunde relieful lumii e comparat cu vălul “mayei” din mitologia hindusă. în care Mircea Eliade vedea “*iluzia cosmică, suportată (mai rău: valorizată) de către om atâta timp cât el este orbit de neștiință*”. Prima parte a poeziei lui Blaga e, așadar, preponderent metafizică, aici autorul revelând, prin mijloace poetice, o anumită viziune filosofică: “*Înțelepciunea unui mag mi-a povestit odată/ de-un văl, prin care nu putem străbate cu privirea,/ Păinjenis, ce-ascunde pretutindeni firea,/ de nu vedem nimic din ce-i aieva*”.

Cea de a doua parte are un caracter predominant metaforic, aici trecându-se de la ideație lirică la particularitatea sentimentului iubirii,

sentiment ce are darul de a transfigura liniile realității, de a preface în taină lucrurile cele mai umile, de a preschimba în vrajă afectivă întreg necuprinsul universului ("Și-acum, când tu-mi îneci obraji, ochii/ în părul tău,/ eu amețit de vâlurile-i negre și bogate,/ visez/ cu vâlul, ce preface în mister/ tot largul lumii e urzit/ din părul tău —/ și strig,/ și strig,/ și-ntâia oară simt/ întreaga vrajă, ce-a cuprins-o magul în povestea lui").

Sentimentul iubirii, privit din perspectiva iluziei și a misterului pe care îl provoacă ființei îndrăgostite capătă aici rezonanțe afective nebănuite și conotații metafizice. Făptura iubitei e trasată doar din câteva detalii, ce sporesc vraja nedeterminării și pulsivitatea afectivă indefinibilă a versurilor. Versurile scurte, inegale, din finalul poeziei ritmează sentimentele în spațiul unui flux și reflux al trăirii sub spectrul misterului iubirii.

"Paradis în destrămare"

Poezia **Paradis în destrămare** a apărut în volumul **Lauda somnului** din 1929. Tema poeziei e cea a destrămării stării paradisiace, fiind preluată din capitolul **Facerea (Geneza)**: "*Și izgonind pe Adam, l-a așezat în preajma raiului celui din Eden și a pus heruvimi și sabie de flacăra vâlvăitoare, să păzească drumul spre pomul vieții*".

În **Paradis în destrămare**, motivul fundamental e legat de aspirația la existența absolută, fundamentală pentru verbul — esențial în lirica blagiană — a fi. Pierderea sentimentului apartenenței la cosmic capătă, în această poezie, dimensiunile marii treceri, fiorul morții având proporții apocaliptice, ca și pierderea credinței.

Astfel, portarul Paradisului ține în mână un cotor de spadă fără flăcări și, deși nu luptă cu nimeni, se simte învins. Arhanghelii ară fără îndemn cu pluguri de lemn și se plâng de greutatea aripilor — metaforă ce semnifică zborul în jos, căderea, disoluția mitului, extincția fără scăpare. Pôrumbelul Sfântului Duh trece printre norii vecini, stingând cu pliscul cele din urmă lumini.

E sugerată, astfel, dimensiunea maximă a pierderii echilibrului uman, pentru că în credința biblică acesta are rol mântuitor și genezic. Imaginea zguduitoare a destrămării Paradisului atinge apogeul în ultimele șapte versuri ale poeziei. Metafora finală sugerează fiorul morții, fior accentuat și de sintagma: "*Vai mie, vai ție*". Poezia încheie în ea o metaforă a morții — moartea spiritului și moartea trupului — fiind în concordanță cu viziunea sugestivă, dramatică a destrămării Paradisului.

Poezia *Paradis în destrămare* ne pune în fața unei rupturi ontologice și gnoseologice, oglindită de o degradare treptată a sacrului, de o transferare a sa în domeniul profanului. Nu întâmplător, Marin Mincu vorbea de o destrămare progresivă a ființei, de o *“decădere a ei în trepte descendente, ce se pot urmări în gradația descendentă a simbolurilor poeziei: portarul înaripat, serafimii, arhanghelii, porumbeșul, îngeri goi, păianjeni, țărână, trup”*.

De la imaginile ce sugerează înălțarea, zborul, nevoia de ascensiune în ordine spirituală, poetul face trecerea la imaginile declinului, ale degradării ori la cele ale stingerii inexorabile: *“Portarul înaripat mai ține întins/ un cotor de spadă fără de flăcări./ Nu se luptă cu nimeni,/ dar se simte învins./ Pretutindeni pe pajiști și pe ogor/ serafimi cu părul nins/ însetează după adevăr,/ dar apele din fântâni/ refuză gălețile lor./ Arând fără îndemn/ cu pluguri de lemn,/ arhanghelii se plâng/ de greutatea aripelor./ Trece printre sori vecini/ porumbelul sfântului duh,/ cu pliscul stinge cele din urmă lumini”*.

În *Paradis în destrămare* se conjugă, într-o lectură bachelardiană, imaginarul teluric (pajiști, ogor) și cel acvatic – împutinat – (*“apele din fântâni”*), sugerându-se aici ideea de sterilitate, de ariditate a peisajului. E configurată, cu alte cuvinte, o geografie a anti-mitului, a mitului “întors”, căruia îi corespunde, în planul individual, un sentiment al dezrădăcinării ființei și al declinului ontologic, produs pe un fond al retragerii divinului în sfere inaccesibile.

Fără îndoială că textul lui Blaga e o alegorie a condiției omului modern, a timpului modern, un timp al rupturii și negației, al regresiei și necesității sterpe, în care alienarea ființei e din ce în ce mai pronunțată, fapt observat și de Ion Pop: *“«paradisul în destrămare» înseamnă acum și destrămarea făpturii umane alienate, tulburate profund de patima căutării «adevărurilor», a răspunsurilor care întârzie să vină”*.

Ultima parte a poeziei se remarcă printr-o accentuare a tonalității tragice și elegiace ce însoțește sentimentul degradării ontologice și al fragilității condiției umane. Paradisul destrămat are consistența teluricului, spiritualitatea capătă ponderea țărânii, *“apa vie”* își pierde puterea miraculoasă (*“Noaptea îngerii goi/ zgribulînd se culcă în fân:/ vai mie, vai ție,/ păianjeni mulți au umplut apa vie,/ odată vor putrezi și îngerii sub glie,/ țărâna va seca poveștile/ din trupul trist”*).

Din perspectiva prozodiei, poezia e scrisă în vers liber, cu o modulație ritmică variată, și cu o muzicalitate elegiacă, un ton de litanie ce transpune în modul cel mai elocvent sentimentul dominant de înstrăinare și agonie lentă a ființei într-un rai decăzut.

“Cântecul spicelor”

Poezia face parte din ultima perioadă de creație a lui Blaga și caracterizează o relație nouă între poet și univers, o relație prin care eul liric caută să se integreze în ritmurile naturii sub imperiul iubirii, o iubire renăscută, redescoperită la vârstă târzie.

Regăsindu-se în mijlocul unei naturi ce nu conține să-și arboreze tainele, autorul dezvăluie, în versurile din această etapă a creației sale, un sens familiar și, deopotrivă, esențial al lucrurilor și ființelor ce sunt însuflețite de lumina iubirii. Definind universul poetic blagian al acestei vârste, Eugen Simion precizează că *“în spațiul acesta edenic de vrajă vegetală, unde pomii dau în floare și cerbii umblă melancolizați de iubire, există un pom interzis și fructul lui nu trebuie cunoscut. Iubirea rămâne o stare de ispită, un adevăr nerefăcut (...). În ciclurile Cântecul focului, Corăbii cu cenușă și în alte poezii, Blaga este un poet al transparenței. Bucolica lui este luminoasă, spațiul în care sunt fixate reprezentările erosului e dominat de specii diafane, materia cunoaște un efort de purificare și toate elementele participă la o mare simfonie albă. Putem vorbi de serafismul lui Blaga, comparabil cu acela din proza și din poemele lui Eminescu”*.

Cântecul spicelor poate fi văzut, pe de o parte ca un cântec al iubirii împlinite ce-și caută dezmărginirea, aspirând la valorile spiritualității, într-o realitate ce poartă în sine reverberații și sensuri multiple. Iubirea nu este privită, aici, doar în cheie senzorială, ca spectacol al dezlănțuirii simțurilor, ci își transferă energiile într-o metarealitate ce depășește pasionalitatea pură, ea capătând accepțiuni panteiste și esențiale.

Poezia e structurată din perspectiva unui paralelism simbolic, între un domeniu vegetal (*“spicele”*) și unul uman (*“fetele”*). Cele două entități, aparținând unor regnuri diferite, par, sub imperiul iubirii, să caute ceea ce este dincolo de zare, dincolo de materialitatea grea ce le înălțuie, ele tind să iasă din cercul strâmt al humii.

Lumina lunii, enigmatică, plină de haloul misterios al regimului nocturn și idealul făurit de imaginația fetelor reprezintă mirajul născut din nemulțumirea față de realitatea prezentă. Din inaderența la dat, la ceea ce este tipar prestabilit și formă din care a pierit orice har spiritual.

Atracția necunoscutului, a ceea ce nu se dezvăluie decât pe jumătate, este aici de neîndurat, implacabilă, ea căpătând și accente ale suferinței, ale dorului: *“Spicele-n lanuri – de dor se-nfloară, de moarte, / când secera lunii pe boltă apare, / ca fetele cată, cu părul de aur, / la zeul din zare”*.

Tristețea spicelor-fete e provocată, așadar, de incompatibilitatea tragică dintre materialitate și spiritualitate, de inconfortul afectiv reieșit din atracția spre depărtare și deziluzia, neputința atingerii idealului. Din jocul acesta, mai degrabă dominat de melancolie decât de dramatism, între iluzie și renunțare, între departe și aproape rezultă tensiunea lirică, precum și dinamica imagistică a poeziei.

Proiecția în ideal a fetelor și tânjirea spicelor după vraja luminii selenare nu sunt decât avataruri ale acestei dinamici a tensiunii spre absolut și a deziluziei (*"O vorbă-și trec spicele – fete-n văpaie:/ șecerea lumii e numai lumină –/ cum ar putea să ne taie/ pe la gemunchi, să ne culce pe spate, în arderea vântului?// Aceasta-i tristețea cea mare – a spicelor/ că nu sunt tăiate de lună,/ că numai fierul pământului/ li s-a menit să apună"*).

Poezia *Cântecul spicelor* ne pune în fața unui discurs liric în care tensiunea se resoarbe în melancolie, iar nostalgia idealității e atitudinea lirică dominantă. Versurile au o vrajă incantatorie, o anumită transparență ce conferă trăirilor suavitate și o retorică a sugestiei pure.

"Lumina"

În mitologia poetică blagiană *lumina* e un topos privilegiat, în jurul căruia se grupează celelalte constelații tematice ale acestei creații de o complexitate copleșitoare. Lumina întemeietoare, lumina ce revelează adevărurile lumii și ale ființei, lumina iubirii, aceea care instaurează în regimul ființării miracolul comuniunii și al armoniei – toate aceste semnificații ale temei luminii se regăsesc de-a lungul întregii creații blagiene, în diverse modulări și modelări.

De altfel, *lumina*, *cuvântul*, *tăcerea* se găsesc îngemănate într-o unitate simbolică ce ține de orfism, o unitate coerentă și tensionată, pe care o observă, între alții, Nicolae Balotă: *"Sete de lumină – fugă de lumină, sete de tăcere, aspirație la cuvânt, tendințe ambivalente constituie marea, fluxul și refluxul acestui univers poetic (...). Acest țărâm este un continent al sensibilității, al sufletescului, al spațiului psihic. Blaga e poetul animei în veșnică frământare, într-un continuu efort de autorevelare și autodepășire. Desigur, nu înțelegem prin anima doar domeniul trăirilor subiective ale poetului, ci acela al unor experiențe depășind această subiectivitate. Lucian Blaga nu este poetul unor aventuri existențiale, ci al unor experiențe esențiale"*.

Poezia *Lumina* e revelatoare tocmai pentru o astfel de ipostază orfică a poetului din Lancrăm, dar și pentru această sete de esențialitate de care vorbea Nicolae Balotă. Poezia e construită pe trei secvențe

lirice distincte. Dacă în prima și în ultima strofă avem de a face cu un monolog adresat iubitei, strofele a doua și a treia conturează un sugestiv tablou cosmogonic, în timp ce strofa a patra e alcătuită dintr-o interogație retorică (*"Dar unde-a pierit orbitoarea/ lumina de-atunci – cine știe?"*).

Blaga conferă în poezia sa erosului un sens cosmogonic, de întemeiere a lumii, de configurare a cosmosului. Lumina se găsește aici în conjuncție cu iubirea, sunt două entități ce conduc la crearea armoniei celeste, o armonie, însă, în care se regăsește viforul de stări afective atât de caracteristice sferei umanului. Lumina primordială e, de fapt, sinonimă cu atracția iubirii, cea care leagă lucrurile la un loc, le conferă o coerență ontologică irepresibilă: *"Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd/ oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ din lumina aceea-nsetată adânc de viață?// Nimicul zăcea-n agonie,/ când singur plutea-n întuneric și dat-a/ un semn Nepătrunsul: «Să fie lumină!»// O mare și-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă:/ o sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi,/ o sete de lume și soare"*.

Voluptatea luminii și a iubirii întemeietoare are similitudini cu proiecțiile cosmice ale erosului din creația eminesciană. De la tabloul cosmogonic, poetul revine la individualizarea eternului feminin, așezat în conjuncție cu forța luminii și a iubirii de a plasticiza frumusețea (*"Lumina ce-o simt năvălindu-mi/ în piept când te văd – minunato,/ e poate ultimul strop/ din lumina creată în ziua dintâi"*).

Sentimentul erosului se încarcă în această creație majoră a lui Blaga, cu sensuri orifice: lumina, ca și poezia, e întemeiere, structurare a unor lumi posibile, regăsire a ordinii primordiale, a armoniei arhetipale a ființei.

"Biografie"

Inclus în volumul *Lauda somnului* din 1929, poemul *Biografie* a cunoscut mai multe variante. Cea mai veche dintre ele s-a intitulat *Biografia mea pentru un prieten* și a fost publicată în revista "Gândirea" în 1925. Poetul e încercat și aici de tentația autodefinirii prin poezie, e ispitit de propriul autoportret, unul interior, unul care nu caută să redea datele fapturii exterioare, ci, mai cu seamă, cele imponderabile, ale ființei de taină și vis.

Biografie debutează cu o circumscriere a spațiului mundan și a întrebării înfiorate cu privire la propria obârșie. Lumea e, pentru Blaga, o cântare, e vrajă și mister nepătruns, e taină orfică și vis. De altfel, în

lirica blagiană *eul* și *lumea* sunt, cum precizează criticul Ion Pop, "*doi poli între care promite să se desfășoare spațiul unei perpetue tensiuni, al unei neconținute tendințe de apropiere, până la identificare, doi poli dintre care cel mai amenințat (dar și mai amenințător) este întâiul – căci dacă lumea este dată de la început ca un ansamblu deplin constituit și supus unei ordini superioare, nu același lucru se poate spune despre subiectul uman oscilând între posibilități de opțiune contradictorii, de natură a-i limpezi sau tulbura imaginea despre univers*".

Discursul liric confesiv vede așadar lumea ca o cântare tocmai pentru că geometria ei e una armonioasă, în timp ce *eul* se află în căutarea misterului ei originar, "*vrăjit*" ori "*împlinit*" de frumusețile ei nespuse ori de ordinea ce se ghicește în alcătuirea fragilă a lucrurilor: "*Unde și când m-am ivit în lumină, nu știu,/ din umbră mă ispitesc singur să cred/ că lumea e o cântare./ Străin zâmbind, vrăjit suind,/ în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare./ Câteodată spun vorbe cari nu mă cuprind,/ câteodată iubesc lucruri cari nu-mi răspund./ De vânturi și isprăvi visate îmi sunt ochii plini,/ de umblat umblu ca fiecare:/ când vinovat pe coperișele iadului,/ când fără păcat pe muntele cu crini*".

Existența poetului nu se desfășoară numai în regimul diurn al imaginarului, numai în spațiul unei solarități desăvârșite. Dimpotrivă, ea se consumă în "*cercul aceleiași vetre*", într-un loc mitic și atemporal, în care văzutul și nevăzutul comunică, în care cei vii fac "*schimb de taine*" cu strămoșii iar poetul trăiește din plin extazul cântecului, ascultând cu evlavie "*poveștile sângelui*" din vremuri ancestrale. O astfel de existență seamănă cu o risipire în spațiul nemărginit, cu o contopire cu originaritatea, cu tăcerea esențială a obârșiiilor ("*Închis în cercul aceleiași vetre/ fac schimb de taine cu strămoșii,/ norodul spălat de ape sub pietre./ Seara se-ntâmplă mulcom s-ascult/ în mine cum se tot revarsă/ poveștile sângelui uitat de mult./ Binecuvânt pâinea și luna./ Ziua trăiesc împrăștiat cu furtuna*").

Motivul cântecului apare cu accente noi în finalul poeziei. Pentru Blaga, cântecul este "*o prelungire, în lumea creatului, a tăcerii originare, în sensul că în el se regăsesc echilibrul și armonia ce caracterizau starea purei virtualități pre-verbale, și nu numai atât: prin cântec, condiția cuvântului, de nume al fragmentului înstrăinat, este depășită în Totul imnic, așa cum «corola de minuni a lumii» reprezintă un ansamblu rotund care trăiește prin părțile sale reunite*".

Autenticitatea confesiunii travestite în vers reiese din reîntruparea făpturii poetului în valențele încantatorii ale "cântecului", un cântec ce caută să cuprindă întreaga măreție și profunditate a universului, dar și "marea trecere". E un cântec stins, ce se apropie de tăcere, cu cuvinte agonice, un cântec melancolic și inefabil, cu acordurile cuprinse tot mai mult de o tăcere esențială: *"Cu cuvinte stinse în gură/ am cântat și mai cânt marea trecere./ somnul lumii, îngerii de ceară./ De pe-un umăr pe altul/ tăcând îmi trec steaua ca o povară."*

Biografie interioară, ce transcrie esențele sufletului blagian, poemul are rezonanțele unei confesiuni netrucate, în care se regăsesc trăirile cele mai adânci ale eului.

Receptare critică

"Violent modernist, și chiar expresionist în dramele sale, Lucian Blaga nu e numai un antisimbolist, ci, după cum vom vedea, și un antiliric. Asupra modernismului său, de influență orientală germanizată nu vom insista, ne vom opri numai la reacțiunea antisimbolistă pe care o reprezintă (...).

Poezia domnului Blaga reprezintă o scoborâre în inconștient; ea nu purcede nici chiar dintr-o emoție profundă, ci din regiunea superficială a senzației, sau din domeniul cerebralității.

Stările sufletești se descompun, deci, în sentimente dispartate; din continuarea procesului de pulverizare, sentimentele se descompun la rândul lor în senzații (...). Senzorialismul ține, deci locul lirismului; din contactul liber al simțurilor cu natura găsim în poezia domnului Blaga nu numai o impresie de prospețime, ci și un fel de bucurie de a trăi, un optimism și chiar o frenezie aparentă, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzație sau sprijinită pe considerațiuni pur intelectuale".

(E. Lovinescu, *Critice*, 2, p. 238-239)

"Blaga a luat primul contact cu noua tendință artistică în 1916 la Viena, când descifrează împreună cu un compatriot arhitect manifestele artei plastice expresioniste (...). Dincolo de datele biografiei intelectuale, *Poemele luminii* conțin în nuce toate elementele programului expresionist: sentimentul absolutului, istoria vitalistă, exacerbarea nietzscheeană a eului creator, retrăirea autentică a fondului mitic primitiv, interiorizarea și spiritualizarea peisajului, tensiunea vizionară maximă etc. Atitudinile și imaginile poeziei bliagene sunt inițial expresioniste (...).

Deși *Poemele luminii* preiau elemente tipic expresioniste, nu reușesc să sugereze decât aspirația încrâncenată a materiei către o întrupare cosmică absolută; existențialul și umanul apar doar ca un mod de manifestare al stihialului abstract. Orașul cu toate spaimele lui expresioniste, care este un motiv recurent la Georg Trakl sau la Gottfried Benn, nu există deocamdată la Blaga ca element concret al universului imaginar; el e ca și satul un concept în care locuiesc alte concepte și nu e populat încă de ființe vii (...).

În *Pașii profetului* se simte deja o schimbare de ton și de atitudine; astfel, eul stihial dispare treptat din prim-planul poemului și îi ia locul o entitate «anonimă» – zeul Pan. Desigur, cu această perspectivă se poate interpreta chiar și materia primului volum, tot ca o tentativă a anonimatului expresionist către reintegrarea cosmică. Dar o dată cu al doilea volum se petrece o liniștire a energiilor primare, împinse spre isteria strigătului în *Poemele luminii*; acum nu mai asistăm la acel fior împietrit al liniștii extatice, ci chiar la «procesul liniștirii», care se înfăptuiește pe măsură ce avansează actul lecturii; nu mai vedem materia în flăcări vangoghienne, ci simțim o mocneală sub cenușa verii, forfota subterană a unor metamorfoze ce încep să transforme liniștea formelor arhetipale în tot atâtea probleme deschise către noi întrebări (...).

Pornind inițial din solul expresionist, Blaga își adaugă aripile metafizice pe care nici un poet expresionist european nu le-a purtat; în chiar exemplaritatea aceasta înaltă, teoretică și practică, poetul român va realiza ceea ce am putea numi «blagianizarea expresionismului». Ea se realizează prin îndepărtarea definitivă de real; poetul construiește un univers imaginar în care motivele și figurile expresioniste mai pot fi interceptate ca niște magneti ascunși în jurul cărora s-a strâns o materie palpabilă, de identitate însă «blagiană» ce are funcția de a învâlui și a obscuriza materia inițială. Această poezie nu mai are incandescența inițială, ci iradiază o tensiune metafizică (...).

În a treia etapă a discursului blagian apare *structura spunerii* (...). În această ultimă evoluție, poezia blagiană iese, în sfârșit la suprafața discursului blagian, nemaivând nevoie să fie ritm, rimă și alte elemente prozodice tradiționale, ba chiar abuzând de acestea prin recurgera la modele folclorice. Temele poeziei se autohtonizează în mod programatic. Eul nu mai este nici stihial, nici anonim și problematizant, ci aproape unul *domestic* ce se întoarce către bucuriile intime și patriarhale ale vieții”.

(Marin Mincu, *Prefață, la Lucian Blaga. Texte comentate*, p. XXVIII-LIV)

“Într-un chip mai simplist, mai naiv, mai puțin adecvat – și ca atare mai evident –, Blaga mărturisește în poemele de început o tendință fundamentală a spiritului său creator – aceea de a căuta în formele vieții, în înfrumusețările naturii un principiu și, dacă se poate, un punct de origine, un centru generator (...).

În orice caz, încă din primul volum se poate descoperi efortul de abstragere din contingent, precum și înclinația organică (și programatică!) spre tainele unei existențe cosmice în care viața proprie și chiar viața propriu-zisă nu sunt evenimente, ci fenomene într-o serie. Contemplarea «minunilor» lumii este, de fapt, presimțire a esenței vieții manifestate plenar în timpul și spațiul «minunii».

Privilegiul aparține în exclusivitate poeziei (...).

Poemele luminii ni se înfățișează însă ca un volum programatic nu numai printr-un titlu sau altul, sau prin caracterul mai explicit al intențiilor poetului, ci chiar prin ansamblul lui, pentru că acest ansamblu raportat la ansamblul operei își descoperă o certă semnificație prospectivă.

Cum spuneam, poetul își circumscrie aici temele și le «rezervă», parcă, în vederea unei aprofundări ulterioare ce vor apropia schimbându-i sau fixându-i una sau alta din trăsături.

Prin precocitatea și abundența artelor poetice, prin dispunerea operei și structura însăși a lirismului său, Blaga ni se înfățișează ca un poet anticipat de un program. Așadar, nu în sensul respectării întocmai de la un titlu la altul sau de la un vers la altul a unor intenții sau idei prealabile, ci în sensul capacității pe care o dovedește de a-și privi mai de sus opera, de a o direcționa printr-o gândire proiectivă globală (...).

Schimbarea de registru și chiar de referințe petrecută în intervalul foarte scurt (1919-1921) care desparte **Poemele luminii** de **Pașii profetului** mărturisește o dilemă a conștiinței creatoare. Poetul pare că se desparte de sine, renunțând la ceea ce constituia specificul lui până acum.

Blaga se află acum în căutarea unei prize mai directe asupra propriilor trăiri. El se dispensează de prestigiul – resimțit ca exterior – al perspectivei metafizice.

Renunțând la problematica intelectuală caracteristică, la o gândire explicită, discursivă chiar uneori, el vrea să rămână singur cu poezia sa, să o recucerească dinlăuntru, să o întâmpine așa-zicând cu mâinile goale.

Blaga încearcă să se despartă aici de temele sale, să-și «uite» obsesiile, să se așeze parcă anume în posturi lirice de visare, de absență, de prostrație chiar, crezând că se așează astfel mai bine, mai

sigur în poezie. În orice caz, renunțarea la speculație e resimțită ca purificare (...).

În *Pașii profetului* ideile sunt făcute să treacă printr-un filtru vegetal. Procesul este cât se poate de complex, dezgolirea de metafizică e paralelă cu un efort de încarnare a ideilor, de care poetica blagiană avea neapărată nevoie”.

(Mircea Martin, *Identificări*, p. 18-19, 20, 42-43)

“Unitatea volumului o dă ideea «luminii». Natura ei misterioasă (ondulatorie sau corpusculară?) l-a preocupat pe poet, care revine adesea în studiile sale filosofice asupra acestei probleme (...). Lumina e celebrată ca stihie primordială, ca impuls cosmic generator de viață (v. *Lumina în Poemele luminii*, n.n.). (...).

Lirismul acestor prime poeme ale lui Blaga are două surse principale. Una a expansiunii vitale tinerești, a sufletului biciuit de dorința cheltuirii în cuprinderi frenetice, alta a interiorizării, stârmită de relațiile tainice pe care spiritul le descoperă împrejur și le înregistrează tulburat. Lumina devine astfel pentru poet un principiu energetic universal (...).

De fapt, ambele atitudini pe care le-am descris, dincolo de aparenta lor opoziție, se întâlnesc în atracția poetului pentru ceea ce filosoful numea «*orizontul misterului*» (...). Energetismul cosmic al luminii, de care are senzația că e inundat, el îl cântă ca «*fenomen original*», ca întrupare a «*logosului*» divin din doctrinele gnostice. În fondul «*stihial*» al vieții, lui i se pare a distinge manifestarea unei ordini obscure, transcendente. Ea îngăduie însă numai să fie bănuită, presimțită, închipuită îndărătul lucrurilor, care nu mai sunt decât semne criptice ale ei. Lumina stârmită în suflet de elanurile iubirii poate că e «*ultimul strop*» din cascada incandescentă primordială. Beția orgiacă a jocului permite, poate, dumnezeului din om să răsuflă liber și să nu mai cârtească: «*sunt rob în temniță*».

Adaptarea esteticii expresioniste într-o formulă originală la anumite motive lirice mai personale, mai intim legate de sistemul filosofic și de elemente folclorice autohtone, Blaga o săvârșește abia cu volumele *În marea trecere* (1924), *Lauda somnului* (1929) și *La cumpăna apelor* (1933).

«*Marea trecere*» e viața. Blaga o privește însă cu obsesia morții, a neantului. Existența e pentru el nu devenire, ci trecere chinuitoare cu fiecare clipă în neființă (...). Blaga reia, de fapt, eterna temă horațiană, dar îi preschimbă unda de tristețe împăcată în neliniște torturantă. Poetul cântă un soi de spaimă ontică în fața ideii heraclitiene. Mișcarea

îi apare drept expresia cea mai directă a morții. fiindcă ilustrează încontinuu acțiunea anihilantă pe care o exercită timpul asupra a tot ce e viu (...).

La cumpăna apelor e pentru Blaga linia de unde drumul vieții își schimbă panta, încetează să mai suie și-și începe coborâșul, e cu alte cuvinte vârsta fatidică, de care vorbește Dante. Intrat în ea, poetul vrea să-i surprindă condiția specifică. Ca și înainte, aceasta devine la dânsul prilej de înscriere în «*orizontul misterului*» (...).

Gândul inevitabilului declin al vieții stă aici în centrul poemelor. Un sentiment de împăcare și nu de spaimă, ca în *În marea trecere*, îl însoțește însă sub raport liric. Lumea îi apare poetului, în perspectiva lentei coborâri pentru care se pregătește, atinsă de o boală incurabilă, «*fără obraz*» și «*fără nume*». O suferință secretă mistuie încet ființele și lucrurile.

Următoarele două volume de versuri ale lui Blaga – *La curțile dorului* (1938) și *Nebănuitele trepte* (1943) – ne aduc multe lucruri noi. Poetul reia în ele motivele lirice despre care am vorbit până acum. Curțile dorului sunt pentru el întinderile care-l despart de țară. Versurile din volum, scrise mai mult în străinătate, pe «țărâmul lusitan», unde Blaga se afla, cântă nostalgia plaiurilor natale (*Ani, pribegie și somn, Alean, Boare atlantică*). Sentimentul e însă proiectat în plan metafizic, ca de obicei (...).

Nebănuitele trepte sunt metamorfozele întoarcerii în neant. Sub acest titlu, Blaga cântă apropierea de moarte ca o coborâre pașnică îndărăt, în sânul elementelor”.

(Ovid S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, p. 70, 78, 91-92, 107, 140-141)

“În *Pașii profetului*, în *Zamolxe*, panteismul, sau mai bine-zis panismul, se înfăptuiește cu mijloace artistice superioare și în consonanță cu tradiția noastră agrară, într-un pastoralism în care se regăsesc toate elementele bucolice virgiliene: Pan «ovium custos», ardența caniculară a câmpurilor, greierii, macii adormitori, șopârlele, naiul, copacii străvechi, laptele care curge, fagurii, nucii, fructele în genere (...). Mai mult decât o amintire mitologică. Pan este în bucolica lui Blaga o întrupare a voluptății de a participa la toate regnurile, de a surprinde mai cu seamă măruntele mișcări vitale (...).”

(G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, p. 876)

“Analizând articulațiile mitului poetic blagian, am putut remarca însă că, o dată cu *Moartea lui Pan*, se produce o substanțială mutație

a viziunii, echivalentă în planul poeziei cu ceea ce filosoful Blaga numește «*ruptura ontologică*». Momentul nu rămâne fără consecințe nici la nivelul «definiției» discursului liric, ba chiar am putea spune că abia de acum înainte se pune cu adevărat la Blaga problema unei asemenea «definiții». Căci numai prin simbolica moarte a lui Pan are loc acea ruptură între «semn» și «sens», resimțită de timpurile dezagregării «vârstei de aur» mitice, ruptură ce reprezintă o gravă deteriorare a perspectivei magice asupra limbajului. Prin dispariția lui Pan și a universului arcadian se întrerupe și «cântecul» elementarității (...).

Omul blagian înstrăinat, aflat numai în posesia «cuvântului» singur, se va simți într-o situație de două ori precară, în raport cu cele două mari repere, al încă-nerostitului și al deplin rostitului. Căci cuvântul îi va apărea în egală măsură ca o trădare a fondului indivizibil al tăcerii originare și ca incapacitate de a accede la totalitate. De aici, fie refuzul vorbirii, afișarea ostentativă a măștii mute, fie aspirația dificil de realizat de a intra în posesia cuvântului în stare să învingă timpul și limitele muririi (...).

(Ion Pop, *Recapitulări*, p. 183-184)

Bibliografie

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; E. Lovinescu, *Critice*, 2, Ed. Minerva, București, 1982; Ovid S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, EPL, București, 1963; Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, București, 1970; Mircea Martin, *Identificări*, Ed. Cartea Românească, București, 1977; Eugen Todoran, *Lucian Blaga – mitul poetic*, Ed. Facla, Timișoara, 1983; Marin Mincu, *Prefață*, la *Lucian Blaga. Texte comentate*, Ed. Albatros, București, 1983; Gheorghe Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, Ed. Minerva, București, 1989; Ion Pop, *Recapitulări*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1995.

ION BARBU

Ion Barbu e pseudonimul literar al lui Dan Barbilian. Născut la 19 martie 1895, la Câmpulung Muscel, moare la 11 august la București. Studii elementare și gimnaziale la Câmpulung Muscel, Roman, Pitești. Liceul la București iar din 1914, student la Facultatea de Matematică. Obține doctoratul în științe matematice în 1929.

După 1930, activitatea științifică ocupă un loc predominant în preocupările sale.

Ion Barbu debutează ca poet în revista *Literaturul* (1918) dar începutul unei intense activități de creație e marcat de contactul cu revista și cenaclul *Sburătorul*. Publică volumele de poezii *După melci* (1921) și *Joc secund* (1930).

Opera poetică a lui Ion Barbu reprezintă, într-un fel, o diagramă a trecerii liricii românești de la romantism la modernism.

Astfel, perioada parnasiană corespunde unui moment de plenitudine al decadentismului postromantic, în timp ce etapa baladescă și cea ermetică se înscriu în linia unui modernism programatic. Între cele trei etape ale creației lui Ion Barbu există un element de legătură, o cale de comunicație ce le conferă o anumită coerență, de viziune și temă; acesta este dat de poezia iubirii. Iubirea, în accepțiunea lui Ion Barbu nu e atât un sentiment pornit dintr-o senzație, ea este rodul rațiunii, presupunând o tensiune către un ideal; de aceea, ea se poate identifica cu elanul vitalist din primele poeme. Sensul unei astfel de iubiri e universal și absolut, reprezentând în poeziile de început o aspirație cosmică, spre sursele originare ale vieții, mărturisită în mod clar.

Poetul celebrează, astfel, nu atât iubirea pentru aproape, pentru ceva situat în domeniul contingentei, ci iubirea pentru ceea ce e plasat în spațiul îndepărtat și viitor, pentru ceea ce este înalt și încercuit de puritate. În poezia *Lava*, comuniunea poetului cu "*sferele senine*" e o prefigurare a unei realizări potențiale a aspirației spre absolut, spre ceea ce ține de domeniul transcendenței.

În sens mitologic, motivul "nunții" e prezent în *Pentru Marile Eleusinii* sau ajunge la o aspirație a universalității prin comuniunea cu "*acordul pur*" în poezia *Ți-am împletit*. În creațiile sale de factură parnasiană, poetul îmbină două direcții tematice, dar și două tonalități: una dionisiacă, iar alta apolinică. Poezia apolinică răspunde aspirației către absolut a poetului ermetic, în timp ce poezia dionisiacă proclamă o cufundare totală în viață, în trăire. Ceea ce unește cele două orientări lirice e ideea de *totalitate*, atât totalitate a aspirației spre Înalt, cât și totalitate de pătrundere în fremătătoarea lume a Orgiei dionisiace.

Poezia dionisiacă a lui Ion Barbu e așezată, cum s-a remarcat de către critică, sub roata Venerei, în timp ce poezia apolinică e pusă sub tutela lui Mercur. Aspirația spre absolut se realizează la Ion Barbu printr-o operație de sinteză, ocolind alegerea unei anumite opțiuni pentru unul dintre cele două principii (masculin și feminin) și recurgând la integrarea acestora într-o unitate coerentă și substanțială. Pe de altă parte, exegeții lui Ion Barbu au constatat că în poezia sa se

configurează două trepte ale cunoașterii: o cunoaștere senzuală și una intelectuală. Imaginea soarelui, emblematică pentru lirismul barbian, reprezintă depășirea acestor două trepte, printr-o imagine totalizată, pură, absolută.

Ermetismul lui Ion Barbu nu e, în fond, decât cultivarea unei poezii gnoseologice, fascinată de cunoașterea tensionată a esențelor, de ordinea neaparentă a lumii, o poezie ce tinde să instruiască despre lucrurile esențiale. În poezia *Joc secund* poetul expune o profesiune de credință poetică, dezvăluindu-și aspirația spre lucrurile înseși. Nu e vorba de un refuz al realității ca totalitate, ca ansamblu coerent, ci un refuz al contingentului, al accidentalului, al aparențelor întâmplătoare.

În viziunea lui Ion Barbu, abstrasă din efemer, poezia e un "*joc secund*", mai pur, o realitate sublimată. Chiar dacă pleacă de la trăire, de la viață, poezia nu se confundă cu aceasta, constituindu-se ca un univers secund, posibil, ca un "*mântuit azur*".

În volumul *Joc secund* sunt vizibile două tipuri poetice: o fază ermetică propriu-zisă, ducând la muzicalitatea poeziei prin încifrare și abstracție și o expresie plastică, evocatoare și pitorească.

În poezia *După melci*, sub aparența unor versuri incantatorii și naive se ascunde o dramă a cunoașterii, o poezie în care e încadrat un rit de inițiere în tainele vieții și ale morții. Lirismul se naște aici din sentimentul de comuniune familiară cu natura, din candoarea naivității infantile, din vraja descântecului cu accente magice. Bocetul din final are un farmec tulburător, e alcătuit dintr-un amestec de inocență și tristețe, de melancolie și fragilitate a candorii, într-un limbaj insolit, cu sonorități onomatopice.

Balkanismul configurat în câteva poeme transpune un univers mitic de o pregnantă originalitate, universul oriental, cu amestecul aproape strident de culori, forme și limbaje. Poezia *Isarlâk* începe ca un basm pur, "povestea" lirică dezvăluindu-ne viața cetății imagine într-o tonalitate ce absoarbe în sine umorul, jovialitatea, parodia abia simțită. În *Nastratin Hoge la Isarlâk* acesta (Nastratin) e un personaj hilar, proiectat în atmosfera halucinantă a unui univers colcăind spre putreziciune. Poemul are însă și un sens încifrat, o semnificație ascunsă, el fiind, după Ion Barbu, "*simbolul caricatural al unui individualism sumbru: apoteoza și satira, unei singurătăți exasperante*".

Esența poeziei lui Ion Barbu se desprinde cel mai bine din ciclul "ermetic". Poezia reprezintă, în această viziune, o pură răsfrângere a lumii, în oglinda inefabilă a versului, o negare a materialității. Lumea e un produs purificat de "geometrie". Ion Barbu își definește, de altfel,

el însuși crezul, maniera, concepția artistică: *“Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act pur de narcisism”*.

Exprimarea frumosului esențializat pretinde însă un alt cântec. *“încăpător”*, decantat de orice sentimentalism, eliberat de discursivitate, epurat de elemente confesive. La esențele ideale se accede prin tulburătoare simboluri, nu prin simple alegorii, ci prin *“imagini ce exprimă în același timp ordinea în microcosmos și ordinea în macrocosmos”*. *Ritmuri pentru nunțile necesare* e un spectacol liric încifrat, ce înscenează marea aventură a cunoașterii, în care ultima fază, *“roata Soarelui”*, e aceea a Poeziei. Poezia ca esență a cunoașterii autentice și profunde a lumii – e sensul ultim pe care Ion Barbu ni-l transmite.

Lirica lui Ion Barbu e expresia unui spirit devorat de cunoaștere, de trăire sub semnul ideilor poetice pure, un spirit care s-a ridicat la *“modul intelectual al Lirei”*.

“Riga Crypto și Iapona Enigel”

Poezia *Riga Crypto și Iapona Enigel* face parte din etapa baladică și orientală, etapă caracterizată prin atracția spre spațiul policrom, eterogen al Orientului și prin aspectul baladesc al expunerii lirice. Poezia a părut mai întâi în *“Revista română”*, nr. 1/ 1924, iar apoi în volumul *Joc secund*, din 1930.

Într-un comentariu, Dinu Pillat consideră că *“dintre poemele fabulative cu elemente de figurație din natură, capodopera rămâne însă Riga Crypto și Iapona Enigel, balada închipuită de Ion Barbu ca zisă de un menestrel, «la spartul nunții, în cămară». Asistăm de astă dată la o dramă lirică, a cărei desfășurare are loc în lumea vegetală a climatului boreal, implicând erosul în forma unei conjuncturi extraordinar de plasticizante”*.

Modalitatea structurării substanței lirice e aceea a *“povestirii în ramă”* iar *“cadrul”* inițial e plasat într-un ev mediu ipotetic, plăsmuit din figurile fluctuante ale visului și fabulosului ritualic. *“Menestrelul”* pune în scenă o *“poveste”* cu iz alegoric și fantastic, a unei *“nuntiri”* imposibile.

Invocațiile adresate menestrelului ne introduc într-o lume de vechime și ceremonial ancestral, iar cântecul său *“larg”* reactualizează *“povestea”* în cod estetic, *“la spartul nunții”* și într-un spațiu al reclusiunii, al tihnei și răgazului (*“în cămară”*). Două atitudini se

definesc aici, una a deschiderii fertile spre necuprins și alta de închidere, de reculegere în spațiul intim al "cămării": *"Menestrel trist, mai aburit/ Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,/ de cuscrul mare dăruit/ Cu pungi, panglici, beteli cu funtă, // Mult îndărătnic menestrel,/ Un cântec larg tot mai încearcă,/ Zi-mi de laponă Enigel,/ Și Crypto, regele-ciupearcă!// – Nuntaș fruntaș!/ Ospățul tău limbă mi-a fript-o,/ Dar, cântecul tot zice-l-aș,/ Cu Enigel și riga Crypto.// – Zi-l menestrel!/ Cu foc l-ai zis acum o vară,/ Azi zi-mi-l stins, încetinel./ La spartul nunții, în cămară"*.

În balada lui Ion Barbu se confruntă două lumi, două mentalități și două regnuri: o lume a masculinului și una a femininului, o mentalitate a abuliei existențiale, a vegetării și una a aspirației spre solaritate și spiritualitate, după cum se confruntă un regn vegetal și unul uman.

Masculinul e așezat de poet sub semnul demonicului și al stagnării. Riga Crypto e o ființă ce se complăce în închistare și abulie, ce refuză să iasă din cercul strâmt al unei deveniri tautologice și care, dimpotrivă, poartă în sine toxinele întunericii și ale umezelii (*"Des cercetat de pădureți/ În pat de râu și-n hîmă unsă,/ Împărătea peste bureți/ Crai Crypto, inimă ascunsă.// La vecinic tron, de rouă parcă!/ – Dar printre ei bârfeau bureții/ De-o vrăjitoare minătarcă,/ De la fântâna tinereții.// Și răi ghioci și toporași/ Din gropi ieșeau să-l ocărască/ Sterp îl făceau și năvăș,/ Că nu voia să înflorească"*).

Elementul feminin e, spre deosebire de *Luceafărul* eminescian, pus sub emblema solarității și a aspirației spre spiritualitate. Pornită de la pol, din ținuturile gheturilor veșnice, laponă Enigel parcurge treptele unei deveniri inițiatice, ale unui drum sacrificial spre cunoaștere.

În acest traseu al împlinirii de sine, laponă trece și prin tărâmul de umbră și răcoare al regelui Crypto, care o ademenește în universul său de stagnare și refuz al împlinirii, al rodului. Invocațiile lui Enigel au rezonanțe folclorice și valențe incantatorii; ele o îmbie pe laponă la somn și răcoare, la un regim al vegetării și al încremenirii în tiparele ființei.

Somnul reprezintă, ca în poemul eminescian, pragul dintre cele două regnuri, calea de comunicație dintre două universuri antinomice, spațiul de interferență între umbră și lumină. Riga Crypto are, pe de altă parte, conștiința acută, dureroasă a condiției sale precare, a neputinței de a se desprinde din tirania propriului model existențial: *"– Enigel, Enigel/ Ți-am adus dulceață, iacă!/ Uite fragi, ție dragi/ Ia-i și toarnă-i în puiață.// (...) – Enigel, Enigel/ Scađe noaptea, ies lumine/ Dacă treci să culegi,/ Începi, rogu-te, cu mine.// (...) – Să mă coc,*

Enigel,/ Mult aş vrea, dar vezi, de soare,/ Visuri sute, de măcel,/ Mă despart. E roşu, mare,/ Pete are, fel de fel;/ Lasă-l, uită-l, Enigel,/ În somn fraged şi răcoare”.

Invitația “regelui ciupearcă” îi provoacă spaimă laponei; ea percepe umbra și răcoarea ca pe o lume demonică, o lume a instinctualității pure și a corporalului agresiv. Pentru a scăpa de tentațiile craiului, ea își dezvăluie originea diferită și chiar antinomică. Condiția laponei Enigel e una marcată decisiv de aspirația spre cunoaștere, de însemnele solarității și a idealității spornice. Gândirea, cunoașterea, în opoziție cu umbra și somnul sunt reprezentate prin simbolul soarelui, ideile fiind cele care structurează haosul, refăcând o lume arhetipală, de o extremă puritate și organicitate: “*Mă-nchin la soarele-nțelept,/ Că sufletu-i fântână-n piept./ Și roata albă mi-e stăpână/ Ce zace-n sufletul fântână.// La soare, roata se mărește;/ La umbră, numai carnea crește/ Și somn e carnea, se desumflă,/ – Dar vânt și umbră iar o umflă...*”.

Finalul poemei are ceva din tragismul celor ce caută să-și tranșească propria condiție, fără a avea mijloacele suficiente spre a o face. Un fel de bovarism se întrupează în gestul rigăi de a trece din lumea umbrei în cea a solarității. E vorba de un hybris ce va fi ispășit, pentru că, pentru fapăturile himei și ale întunericului, “*Pahar e gândul, cu otravă*”. Capacitatea de a reflecta în idee lumea, de a reface universul în oglinda gândului e dată doar omului: “*Că-i greu mult soare să îndure/ Ciupearcă crudă de pădure,/ Că sufletul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână,/ Iar la faptură mai firavă/ Pahar e gândul, cu otravă*”.

Poem al confruntării a două principii: demonic și solar, ***Riga Crypto și lapona Enigel*** are o structură armonioasă, coerentă și e scris într-un limbaj ce îmbină sonorități folclorice cu valențe estetice ale cuvântului de o incontestabilă modernitate.

“Dioptrie”

Poezia ***Dioptrie*** a apărut în revista “Tipărița literară”, în 1928, și face parte din etapa ermetică, o etapă esențială pentru devenirea poetică a lui Ion Barbu. Autorul concepe actul poetic din perspectiva transfigurării datelor realului, până la eliberarea acestuia de orice detalii contingente, de accesoriu și irelevantul mimetic. Poezia e așadar reprezentare pură, ideală a lumii, încifrare a înțelesurilor universului și a sensurilor ființei, regăsire a originalității spirituale a lucrurilor.

Definind lirica ermetică barbiană, G. Călinescu arată că sensurile esteticii lui Ion Barbu din această etapă sunt: *"pitagorismul poetic, sublimarea obiectului până unde îngăduie arta, restabilirea unei ordine pe planul al doilea, a unei corespondențe oculte între simboluri, instruirea de lucruri fundamentale, inițierea în această ordine lăuntrică prin imagini esențiale și practici muzicale"*.

Și în poezia *Dioptrie* avem de a face cu o intelectualizare a formelor, o revelare a esențelor lucrurilor, cu punerea în paranteză a sensului contingent și ridicarea obiectelor la o ordine superioară, intelectualizată. Simbolul cheie al poeziei e acela al cărții. În poezia barbiană, cartea e cea care poartă în sine aspirația spre spiritualitate, cea care pune în scena cuvântului spectacolul pur al ideii și conferă ființei umane o propensiune spre transcendență, ca și șansa eliberării de povara contingentului.

În *Dioptrie*, însă, cartea nu e privită ca reprezentare simbolică, în virtutea conținutului său semantic, transfigurator, ci ca o realitate mai degrabă materială, cu o relevanță mai degrabă în ordinea concretului (*"Înalt în orga prismeî cântăresc/ Un saturat de semn, poros infoliu./ Ca fruntea vinului cotoarele roșesc./ Dar soarele pe muchii curs, – de doliu"*).

Se stabilește astfel un contrast între *"porosul infoliu"* și lumină, ca tensiune spre idealitate, ca extază a intelectului și semn al aspirației umane spre absolut. Poetul percepe cartea ca purtătoare a unor înțelesuri minore, a unei cunoașteri dacă nu sterpe, măcar mai puțin revelatoare în ordinea adevărului ideal, și o opune cunoașterii extatice, raționalității pure, ce nu trebuie să mai treacă prin tiparele strâmte ale semnului: *"Aproape. Ochii împietresc cruciș/ Din fila vibrătoare ca o tobă./ Coroana literei, mărăciniș./ Jos în lumină tunsă, grea, de sobă"*.

Eșecul cunoașterii prin intermediul cărții e sugerat de poet prin arderea sacrificială a infoliului. Adevărurile cărții se transformă în cenușă, focul purificator (din aceeași sferă semantică cu cea a luminii) rămâne să răzbune mântuitor adevărata cunoaștere, aceea netranspusă în literă, așadar neperversită, o cunoaștere aflată mai degrabă pe pragul virtualității, al potențialității dătătoare de sens esențial (*"Odaie, îndoie-n slabul vis!/ – Deretecată trece, de-o mătuse –/ Gunoiul tras în conuri, lagăr scris./ Adevărate zile – prin cenușe"*).

Elogiu al gândului pur, al trăirii nerevelate, neînchistate în semn, al spiritului nepervers și nu al literei sterpe, poezia lui Ion Barbu e una din creațiile reprezentative ale ciclului ermetic.

“Din ceas, dedus...”

Din ceas, dedus... e arta poetică cea mai cunoscută a lui Ion Barbu, o poezie cu caracter programatic în care autorul își explică resorturile propriei creații. Ermetismul lui Ion Barbu e, în fond, o ridicare a cuvântului comun la orizontul esențelor, precum și revelarea, prin încifrare lirică, a adevărurilor fundamentale ale lumii și ale ființei.

Criticul E. Lovinescu definește ermetismul barbian *ea pe “o tendință de refulare a lirismului, fie prin abstracția fondului, fie prin simple mijloace de expresie reținută, discretă sau, de-a dreptul și voluntar, torturată, eliptică, cu asociații de idei strict personale, ce transformă poezia într-un joc de cuvinte încrucișate”*.

Poet de o ireproșabilă conștiință artistică, Ion Barbu a arătat, în câteva dintre articolele sale, o atenție deosebită modalității estetice a versului, reținând mai ales abstragerea lirismului din sfera contingentului în domeniul geometriei purificate de zgura cotidianului. Într-un articol din 1929, poetul explică raportul dintre poezie și matematică: *“Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia (...). Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență. Pentru mine, poezia este o prelungire a geometriei, așa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei”*.

Pentru Ion Barbu, poezia este un “joc”, așadar ea implică o gratuitate a gestului reflectării lumii, o revelare a sensurilor lumii în sfera esteticului pur, necontrăfăcut ori nepervertit. Prin intermediul expresiei lirice, poetul tinde spre sfera absolutului, aflată într-o lume a esențelor atemporale, spre nelimitare spațială și temporală, așadar într-o lume foarte apropiată de aceea a geometriei. Poetul caută în detaliile mai mult sau mai puțin prozaice ale realului frumosul pur (*“adâncul acestei calme creșe”*), un frumos care este răsfrânt în universul său lăuntric, astfel încât reflectarea se preschimbă în refracție, în transfigurare, *mimesisul* se transformă în *aisthesis*. Frumosul, trecut prin retortele conștiinței poetice devine *“un joc secund, mai pur”*, depășind limitele temporale ale *“cēasului”* și trecând în *“mântuit azur”*.

Poezia este, așadar, un *“nadir latent”*, adică o reflectare în adâncul artei pure a zenitului, o *“însurare de harfe”* a căror muzică se configurează *“în zbor invers”*. Joc al limbajului, oglindă ideală a lumii, poezia are și un înțeles platonician, în sensul revelării Ideilor

arhetipale, a acelor forme atemporale ce sunt traduse în mod imperfect de harul poetic. Poezia e oglindire a lumii, care, la rândul ei, reprezintă o oglindire a spațiului arhetipurilor eterne și imuabile.

Putem considera că poetul caută, prin exercițiul orfic al poeziei, o evadare din contingent, din lumea empirică într-un spațiu al idealității și sublimului, dar și o negare a timpului destructiv și demonic: *“Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste,/ Intrată prin oglindă în mântuit azur,/ Tăind pe înecarea cirezilor agreste,/ În grupurile apei, un joc secund, mai pur”*.

Cei doi termeni antinomici esențiali pentru înțelegerea poeziei sunt *zenitul* – ce desemnează spațiul realității, și *nadirul* – ce reprezintă lumea artei, o lume a transfigurării și purității esențiale. De altfel, Tudor Vianu observă că *“dacă lumea experienței se înalță în piramidă până la «zenit», răsfrângerea acesteia alcătuiește «nadirul» ei”*.

Poezia, arta în general are rolul de a însuma, de a aduna laolaltă aspectele disparate ale realității, de a sintetiza și concentra în forma desăvârșită a versului învolburarea haotică a existenței. Creația poetică înseamnă, în viziunea lui Ion Barbu, revelare a adevărului și pierdere a ființei în tensiunea sacrificială spre esențialitate, înseamnă zbor, dar un zbor *invers*, așadar o adâncire a spiritului poetic în zonele abisale, originare ale existenței, în străfundurile și temeiurile universului: *“Nadir latent! Poetul ridică însumarea/ De harfe resirate ce-n zbor invers le pierzi/ Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,/ Meduzele când plimbă sub clopotele verzi”*.

Negație a concretului și, concomitent, revelare a frumosului pur, poezia are, pentru Ion Barbu, o finalitate și o structură orfică.

Ea e întemeiere a lumii în și prin cuvânt, instaurare a unei ordini superioare, de genul geometriei, *“nadir”* ce se păstrează în potențialitate, revelând adevărurile esențiale ale universului și ale ființei umane, dar și propria sa structură. Artă e, așadar, autotelică, suficientă sieși. Ea mântuie realitatea, prin transfigurarea datelor ei empirice, îi dă o dimensiune și o perspectivă nouă, îi conferă semnificații cu totul inedite, autentice.

“Oul dogmatic”

Poemul *Oul dogmatic* face parte din ciclul *Uvedenrode* și e configurat pe un topos central, acela al *oului* – reprezentare metaforic-simbolică a creației. Poetul celebrează însă ceea ce este virtualitate, latență în ou, cu alte cuvinte increatul, taina nevăzutului, a nedesfăcutului din plasma originară. E limpede că, în versurile sale,

Ion Barbu reface mitul cosmogonic reprezentat de imaginea oului cosmic primordial ce ascunde în el cele două principii esențiale ale lumii: cel vital și cel thanatic.

Într-un studiu, Eugen Simion remarcă sensurile poeziei, subliniind că *"Oul dogmatic este o laudă încântătoare a începutului, a nevinovatului, a purității aurorale, în fine, un imn despre marea arhitectură a creației-universale. Pentru a slăvi toate acestea, poetul alege un simbol care apare în toate mitologiile creației, oul, prezentat aici într-o parafrază lirică de o mare grațiozitate, din care nu lipsesc, însă, notele de umor și jocurile de cuvinte"*.

Poezia debutează ca o baladă, într-un ritm narativizat, prin care poetul sugerează cele două ipostaze în care e perceput oul: ca obiect profan (*"oul sterp"*), fără semnificații rituale, și obiect de cult (*"viul ou"*), revelație a unei nuntiri neîntâmpate, taină, mister, realitate cu sensuri ascunse, spiritualizate: *"E dat acestui trist norod/ Și oul sterp ca de mâncare,/ Dar viul ou, la vârf cu plod,/ Făcut e să-l privim la soare!"*.

Există așadar o serie simetrică simbolică: sterp/viu, plod/soare, serie ce ne trimite chiar la antinomiile ce alcătuiesc substanța condiției umane, împărțită între înalt și adânc, între viață și moarte, între aspirația spre absolut și recăderea în contingent.

Aflat la mijlocul acestor antinomii, făcând oarecum trecerea între viață și moarte, oul e purtătorul unei vocații sintetice; el poartă în sine germenele vieții, dar nu-l actualizează, e latență pură, veșnic început, relevanță a genezei și, în același timp, *"cavou"*, moarte simbolică, nenuntire.

În el se află posibilitățile epifaniei și cele ale extincției, structura sa e una autotelică, desăvârșită, suficientă sieși, după cum destinul său e unul complet închis, iar structura sa una circulară.

O altă corelație simbolică e cea a femininului (albușul) și masculinului (plodul), cel din urmă fiind cel dătător de viață, germinativ, cel care scoate oul din latența lui vegetativă: *"Cum lumea veche, în cleștar,/ Înnoată, în subțire var,/ Nevinovatul, noul ou, // Palat de nuntă și cavou. // Din trei atlazuri e culcușul/ În care doarme nins albușul/ Atât de galeș, de închis/ Cu trupul drag, surpat în vis. // Dar plodul?/ De foarte sus/ Din polul plus/ De unde glodul/ Pământurilor n-a ajuns/ Acordă lin/ Și masculin/ Albușului de hialin/ Sărutul plin"*.

Oul *"sfânt"* e, în viziunea lui Ion Barbu, începutul tuturor lucrurilor, un simbol ce recuperează mitul primordial al nașterii, semnul virtualității, al existenței *in potentia*, în opoziție strânsă cu existența *in actu*.

Oul nu trebuie să fie "*sorbit*" de ființa comună, ci trebuie să rămână în starea sa potențială, în dimensiunea latențelor ce păstrează în sine o infinitate de posibilități și de resurse existențiale. Între "*făcut*" și "*nenăscut*" se stabilește o strânsă opoziție.

"*Făcutul*" stă sub semnul tragicului, al morții, al extincției, al evoluției inevitabile, al devenirii implacabile a vieții, în timp ce "*începutul*" păstrează în sine virtualități și însemne ale sacralității, el recuperează temeiurile mitice ale lumii întregi: "*A morții frunte – acolo-i toată./ În gălbenuș./ Să roadă spornicul albuș./ Durata-nscrie-n noi, o roată./ Întocma – dogma./ Încă o dată:/ E Oul celui sterp la fel./ Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el./ Și nici la cloșcă să nu-l pui!/ Îl lasă-n pacea-ntăie-a lui./ Că vinovat e tot făcutul./ Și sfânt, doar munta, începutul*".

Poezie reprezentativă pentru etapa ermetică a lui Ion Barbu, *Oul dogmatic* ni-l dezvăluie pe poet ca pe un spirit contemplativ, care circumscrie în versurile sale misterele ultime ale existenței, dintr-un nesaț al idealității, dintr-o adâncă sete de arhetipuri, de esențialitate.

"Timbru"

Poezia a părut pentru prima oară în revista "Sburătorul" în 1926, într-o primă variantă, și a fost reluată, în variantă definitivă, în volumul *Joc secund* din 1930.

Timbru e o artă poetică, o creație cu caracter programatic, în care autorul caută să-și clarifice propriile opțiuni creatoare, propria concepție despre poezie și despre rosturile acesteia. Ion Barbu înțelege poezia ca "*act pur de narcisism*", ca prezență revelatorie în care spiritul se oglindește pe sine până la uitarea contingentului, a datelor accesorii și dezvăluire a esenței sale adânci.

Pe de altă parte, în viziunea lui Ion Barbu, limbajul poetic nu e extras din limbajul comun, din limba de toate zilele, ci e un limbaj al purității și profunzimii esențiale, apt să comunice lucruri fundamentale. să transfigureze realul empiric, să dea obiectelor și ființelor un contur idealizant, un halou de vrajă și mister.

În acest sens, Ion Pop remarcă faptul că "*Poeme precum Timbru sau Grup – citate mereu printre artele poetice caracteristice – orientează spre aceeași concluzie: în jocul lumii fragmentare și exprimându-se fragmentar (...) se închipuie acel «cântec încăpător»', transfigurând marile elemente cosmice și amintind de întâmpinarea imnică, paradisiacă, a împlinirii umane; în dezordinea și opacitatea fenomenului este chemat «gestul închis» al spiritului restructurant, de supremă clarificare-revelare a ordinii secrete a universului*".

Poetul pune în opoziție două tipuri de poezie: o poezie a reprezentării și a afectelor, a "*cântecului*" marcat sever de sentimentalism și de legătura cu "*huma*" și o poezie ce instruiște despre lucrurile esențiale, elaborată și încifrată, în care "*semnul minții*" e dominator și revelator.

Primul tip de poezie, cu un grad de reprezentare mimetică a realului prea mare și dominată de afecte e sugerat în prima strofă prin metaforele "*cimpoiului*" și al "*fluierului*". E o poezie elementară, incapabilă de a sugera aspecte esențiale și profunde ale existenței umane, inaptă de a depăși cercul humii: "*Cimpoiul vestește luncii sau fluierul în drum/ Durerea divizată o sună-ncet, mai tare.../ Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiaze/ Și unda logodită sub cer, vor spune – cum? "*

Poezia, în accepțiune barbiană, nu își propune deloc să fie o mărturie a confesiunilor eului diurn, o oglindire a gesturilor cotidiene și a sentimentelor de suprafață. Ea trebuie să-și însușească un spirit al sintezei, al înglobării în sine a sensurilor fundamentale ale universului, sensuri ce nu pot fi "*roștite*" poetic decât în mod mediat, printr-un vers aluziv, simbolic, încifrat.

Poezia trebuie să fie, sugerează Ion Barbu, o clarificare a detaliilor lumii, o ordonare a semnificațiilor infinite ale universului, o reflectare, în oglinda spiritului pur, a înțelesurilor și a subînțelesurilor lucrurilor. În acest fel, lumea, cu multitudinea sa de manifestări și de aspecte se revelează în unitatea sa presupusă de jocul poetic, într-o coerență edificatoare.

Actul poetic, "*act pur de narcisism*", în măsura în care reflectă figura spiritului creator e așadar un act ce înglobează în sine o vocație sacrificială (renunțarea la lumea empirică, aceea a gesturilor de zi cu zi) și una ascensională, în sensul ridicării detaliilor realului la un sens sintetic și unificator, care să-i confere acestuia relevanță: "*Ar trebui un cântec încăpător, precum/ Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;/ Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare/ Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum*".

Timbru e o mărturisire de credință poetică, în care autorul așază o concepție despre lirism de tentă spiritualistă și ermetică, dar, în cele din urmă, și orfică, aceasta pentru că limbajul poetic înseamnă, în viziunea lui Ion Barbu, întemeiere, făurire de lumi posibile, puse sub semnul unei ordini superioare și al armoniei desăvârșite.

“După melci”

Poemul *După melci* se înscrie în etapa baladică și orientală a creației lui Ion Barbu și a fost publicat în 1921. În ciuda aparențelor de “poveste”, a narativității ce se înscrie ca un prim nivel al textului poetic, putem întrezări în poem unele sensuri filosofice profunde, un înțeles mai adânc al alegoriei lirice.

Poemul *După melci* revelează tentația autorului de a celebra frenezia vitală, elementarul concret într-o percepție senzorială a lumii și din perspectiva unei mitologii autohtone, așa cum se conturează ea în numeroase balade, populare sau culte, din literatura română.

Sentimentul naturii, de mare prospețime lirică, se însoțește aici de un sens mai adânc, acela al revelării unor taine de nepătruns și al inițierii în misterele vieții și ale morții. Melcul, ființă obscură, cu existență vegetativă, se lasă ademenit, într-o primăvară timpurie, de descântecul inocent al copilului. Primăvara înșelătoare ia sfârșit însă și melcul, ieșit din cochilia protectoare, moare înghețat.

Lirismul barbian oscilează între două atitudini, între două dimensiuni, de vibrații afective diferite: e vorba, mai întâi, de drama melcului, a făpturii gingașe surprinse de imprevizibilul naturii și sentimentul de regret al copilului, al cărui joc capătă sensuri tragice.

Universul, așa cum e acesta oglindit în poemul *După melci* pare să fie configurat din prototipuri fixe, imuabile, care nu-și pot schimba condiția, nu pot ieși din cercul lor, orice încercare de evaziune fiind, sancționată drastic.

Moartea e transfigurată aici, se sublimăază într-un sentiment de comuniune cu ritmurile naturii, ca în *Miorița*. De altfel, formulele de descântec popular, de incantație folclorică sporesc atmosfera de vrajă, de taină nedeslușită: “– Melc, melc, ce-ai făcut,/ Din somn cum te-ai desfăcut?/ Ai crezut în vorba mea/ Prăfăcută... Ea glumea!/ Ai crezut că plouă soare./ C-a dat iarha pe răzoare,/ Că alumul e un cântec.../ Astea-s vorbe și descântec!/ Trebuia să dormi ca ieri/ Surd la cânt și îmbieri./ Să tragi alt oblon de var/ Între trup și ce-i afar’.../ Vezi?/ Ieșiși la un descântec;/ Iarna ți-a mușcat din pântece./ Ai pornit spre lunci și crâng./ Dar porniși cu cornul stâng,/ Melc nătâng,/ Melc nătâng!”.

Poezie structurată în formă baladescă. *După melci* pune în scenă o dramă a cunoașterii, a inițierii în tainele naturii. E vorba de cunoașterea misterelor vieții și ale morții de către ființa inocentă, ce ascultă glasul lumii, încercând să-i surprindă înțelesurile adânci.

Receptare critică

“Cunoștința de oameni poate distinge între individualități de mai multe tipuri, între oamenii unei singure ținte și acei ai unei multiplicități de direcții și obiective, care pot combate între ele sau se pot înlocui. Din categoria acestora din urmă fac parte abjuratorii și convertiții, oamenii «care se nasc a doua oară», Paul pe drumul Damascului.

Trinitatea manierelor poetice ale lui Ion Barbu mi se pare că rezultă dintr-o astfel de structură polivalentă, capabilă să se orienteze felurit și să renască de mai multe ori (...).

Puternica lui vizualitate nu-și ajunge niciodată. Ea stă totdeauna în serviciul unei realități spirituale care o depășește. S-ar spune că pentru poetul parnasian lumea există în plan. O formă pură, o atitudine plastică, un efect de lumină au pentru parnasian un preț în ele însele (...). Descrierile lui Barbu nu se săvârșesc însă niciodată în plan. Ele au întotdeauna adâncimea unei semnificații morale. De aceea printre poemele ciclului pe care-l analizăm acum, unele; cum este, de pildă, *Arca*, păstrează deopotrivă termenul concret și cel moral al unei comparații implicite și amputând pe cel moral, devin, de fapt, niște alegorii.

Deosebirea față de parnasieni se accentuează dacă luăm în considerare și mișcarea debitului verbal al poemelor lui Barbu în această epocă. Obiectivitatea parnasiană aducea o reprimare a oricărei pomiri de intervenție subiectivă a poetului. Efectul acestei discipline era o mare concizie a retoricii, o demnă sobrietate a amănuntului. Barbu este mai retoric (...).

Față de lumea experienței, aceea a matematicii este o a doua lume, o suprastructură ideală. Într-un astfel de univers ideal dorește să se situeze viziunea lui Ion Barbu și acesta este înțelesul expresiei «*joc secund*» care intitulează volumul său. Un «*joc*», adică o combinație a fanteziei, liberă de orice tendință practică, și un «*joc secund*» desfășurat în acea superioară zonă a esențelor ideale. Cum însă ideea în puritatea ei nu este reprezentabilă, nu constituie imagine, poetul o figurează prin aparența cea mai pură de contingentele materiei. Prin curatele răsfrângeri ale lumii în oglindă. Prin oglindă lumea intră în «*mântuiri azur*». Iar dacă lumea experienței se înalță în piramidă până la «zenit», răsfrângerea acesteia alcătuiește «*nadirul*» ei. Din acest element neîntinat își extrage poetul materia inspirației sale. Poezia este pentru el negația lumii, sublimarea ei în idee, un joc desfășurat pe un plan izolat de viață, un «*joc secund*».

(Tudor Vianu, *Scriitori români din secolul XX*, p. 68, 73, 91)

„Conturarea Isarlâkului ca spațiu participant la *«jocul secund, mai pur»* se sprijină și pe alte temeuri. Idealitatea acestei lumi, cu sursa în *«culoarea minții»* e decisă de fapt de imperativul lăuntric ce declanșează viziunea (*«Pân' la cer frângându-și treapta/ Trebuie să înflorească:/ Alba/ Dreapta/ Isarlâk!»*). *«Albă, dreaptă»*, *«dată-n alb»*, cetatea îngăduie între zidurile ei și *«ciuma»*, coexistența *«pietrei»* durabile cu *«leguma»* efemeră, gravitatea fricii și ilaritatea, însemnele grotești ale morții, în vecinătatea hazului nastratinesc. Sacral și profanul, puritatea și crima, spectacolul de bălci și miracolul comorilor Orientului, magic invocate, sunt însumate, toate, în acest univers ce-și revendică dreptul la perpetuare pe acel *«fund al mării de aer»* – epavă încremenită în lumina și culorile-i pestrițe. Compoziția *«rapsodică»* a poemului, succesiunea secvențelor spectaculare nu poate să nu aducă aminte de acea *«fantezie»* a lui Coleridge – *«facultatea agregantă și asociativă»*, juxtapunere de *«materiale gata formate»* într-un spațiu-oglină, atât de limpede delimitat de exterioritatea istorică, a cărei imagine, neutralizată, o reține totuși, sub înfățișarea jocului inofensiv – căci el însuși este o mare scenă.

Logica viziunii nu e alta, în fond, nici în *Natratin Hoge la Isarlâk (...)*.

«Transcenderea» realului, chiar dacă marcată adesea de culorile limbajului mitico-biblic, nu vizează atât *«asceza»*, radicala ruptură de universul concretului senzorial, cât un fel de transmutare, de simbolică *«nimicire a materiei prin formă»* – poiesis împotriva mimesis-ului, împins până în pragul depășirii funcției expresive a limbajului prin autoreferențialitate. *«Dificila libertate»* a acestui *«joc»* se lămurește tocmai în funcție de exigențele ferme ale remodelării și construcției spațiului imaginar, care, liber de limitările *«temniței în ars, nedemn pământ»*, își impune propriile legi; într-atât de stricte, în autotelismul lor orgolios, încât, la limită, acest univers poate fi caracterizat de poetul însuși drept o *«lume purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism» (...)*.

Impulsul formal precumpănește mereu – în spațiul *«jocului secund»* asupra celui sensibil, încât poetul devine un concurent al demiurgului, *«în imaginarea unor lumi posibile»*.

(Ion Pop, *Recapitulări*, p. 100, 93-94).

„Matematician de profesie, poetul a fost ispitit să deprindă numai spiritul disciplinei sale, adică alunecarea de la șes la pisc, zborul în absolut, spre ultima esență, și să-l aplice liricei în șensul temperamentului mai mult decât esteticei lui Ion Barbu: pitagorismul

poetic, sublimarea obiectului până unde îngăduie arta, restabilirea unei ordini pe planul al doilea, a unei corespondențe oculte între simboluri, instruirea de lucruri fundamentale, inițierea în această ordine lăuntrică prin imagini esențiale și practici muzicale. Poezia se intelectualizează, fără a cădea în ininteligibil, căci poetul caută inefabilul macrocosmic, revelator al lucrului în sine, fugind de contingentă, pitoresc, analiză, de claritatea rațională, cultivând muzica de sfere, cunoașterea estetică, orfismul. Cu toate acestea, în aplicare, hermetismul lui Ion Barbu e adesea numai filologic (...)"

(G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, p. 808)

"Poezia aceasta se pretează și chiar face apel la o anumită explicație sau, mai exact, întregire. Foarte adeseori avem de-a face cu formulări sintetice, de extremă conciziune, eliptice de multe ori și cu cuvinte cărora li se atribuie fie o proprietate insolită, fie o funcție polivalentă în context, sau cu altele care izolează în context, scânteiază ca niște cristale cu fațete multiple. Asemenea rostiri se întâlnesc la tot pasul în poezia lui Ion Barbu ca și în aceea a lui Mallarmé. Înțelegerea noastră este atunci solicitată să desfășoare toate aceste semnificații și să reconstituie oarecum materialul discursiv din care au fost extrase. Dar, ca și între mineralul abundent și cristalul de radium extras din ele, este între materialul discursiv curent și rostirea strânsă a poeziei lui Barbu sau Mallarmé o deosebire de esență. E vorba de «altceva». Vorbirea curentă tocește și relativizează forța originară a cuvântului, îl diluează în clișee: cuvintele viciate de uzul comun trebuie decantate prin actul poetic și restituite în puritatea lor iradiantă, funcțiunii lor de «entitate» rezumativă".

(Al. Paleologu, *Spiritul și litera*, p. 91)

"După cum unii sensibili își maschează figura prin ironie sau autoironie (masochism al pudorii), autorul *Jocului secund* face uz de un fast al abstracției, de un ceremonial intelectual, de un cult al principiilor. Dezvăluirii de sine i se opune o operație mentală. O pompă suspectă, o sfortare a antimimesisului dintre cele mai spectaculoase. Poetul aplică, în paralel cu matematicianul, o metodă a epurării, pentru a înlocui informul percepțional și afectiv cu o structură controlabilă. O acrobație a poeziei, urmărind evaziunea din «*temnița nedemului pământ*». O ascensiune spirituală voită, dincolo de fenomenalitate, presupunând cinismul inevitabil al oricărei transcenderi. De unde cooperarea cu Nietzsche, cu grandoarea sa

supraumană, anticristică, ce semnifică, așa cum s-a remarcat, un creștinism refutat, clamând *«smulgerea tainei prin incest, prin opoziție victorioasă»*. La unul ca și la celălalt putem decela o formație a iubirii frustrate, a generozității dejucate, care trec în contururile lor pătimăse, într-un paradox al renegării estetic-ideatice. Evident, Ion Barbu urmărește, prin tehnica ermetică, o cât mai mare îndepărtare de eul său empiric”.

(Gheorghe Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, p. 134)

“Considerăm că în cazul corpusului ideatic barbian se poate stabili o interferență numai cu spiritualitatea greacă; cu preliminariile sau cu ecourile ulterioare, ori cu anume reacții ca gnosticismul, hermetismul numai în măsura în care acestea își pot identifica elemente în sistemul clasic grecesc, caracterizat prin trei însușiri: ordonare, inteligibilitate, autocritică spirituală. Acest principiu e valabil și în cazul tradiției grecești nefilologice, de care ne ocupăm în continuare: din istoria culturii următoare grecilor, au stârnit interesul lui Barbu numai acele curente de idei în care redescoperea cele trei caracteristici ale Greciei clasice dezvăluite și de noi”.

(Mandics Gyorgy, *Ion Barbu, «Gest închis»*, p. 202)

Bibliografie

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; Gheorghe Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, Ed. Minerva, București, 1989; Mandics Gyorgy, *Ion Barbu – “Gest închis”*, Ed. Eminescu, București, 1989; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996; Marin Mincu, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, Ed. Cartea Românească, București, 1981; Al. Paleologu, *Spiritul și litera*, Ed. Eminescu, București, 1970; Ion Pop, *Recapitulări*, EDP, București, 1995; Tudor Vianu, *Scriitori români din secolul XX*, Ed. Minerva, București, 1986.

III. TRADIȚIONALISMUL

Definire conceptuală

Tradiționalismul nu e, în contextul literaturii române interbelice, sinonim cu tradiția. Sunt doi termeni complet diferiți, ce trebuie tratați ca atare. Tradiționalismul implică o anumită raportare la tradiție, o atitudine de recuperare și de valorificare a tradiției. Dacă pentru scriitorii moderniști tradiția era desemnată în termeni de opoziție, era, cu alte cuvinte, desfigurată, în numele spiritului veacului și al valorilor autenticității, tradiționaliștii investesc tradiția cu un semn pozitiv, cu valențe benefice. Ei nu recurg la experiment, la inovații în domeniul sintaxei poetice ori al morfologiei imaginilor, ci mai curând se regăsesc în albia unui trecut cu conotații purificatoare, ce exorcizează, parcă, demonia timpului modern, trepidant și alienant.

Nu întâmplător, poeții tradiționaliști, respingând cotidianul citadin, se retrag în câteva spații compensatoare, ce le dau măcar iluzia unei seninătăți contemplative. Satul, peisajul sempitern, regăsirea trecutului prins în filigranul versului, ortodoxismul, toate acestea sunt în fond, tot atâtea modalități de restabilire a unui echilibru pierdut, de regăsire a originarității, de aflare a unei comunicări esențiale cu forțele obscure ale ființei neamului.

Tradiționalismul poate fi privit așadar, în perfectă opoziție cu modernismul. Dacă acesta dîh urmă se situa pe pozițiile unei deschideri spre valorile occidentale, se pronunța pentru sincronizarea literaturii române cu cea apuseană, tradiționalismul adoptă o atitudine contrarie, de închidere, de izolare în datele unui etnicism conceptual în care se presupunea existența criteriului unic de abordare și de validare a valorilor artistice.

În *Sensul tradiției*, din 1929, Nichifor Crainic sintetizează principiile tradiționalismului românesc de esență gândiristă: "*Cum noi ne aflăm, geografic, în Orient, și cum, prin religiunea ortodoxă deținem adevărul luminii răsăritene, orientarea noastră nu poate fi decât spre Orient, adică spre noi înșine, spre ceea ce suntem prin moștenirea de care ne-am învrednicit. Moștenim un pământ răsăritean, moștenim părinți creștini, – soarta noastră se cuprinde în aceste date geo-antropologice. O cultură proprie nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiții ale pământului și ale duhului nostru. Occidentalizarea înseamnă negarea orientalismului nostru; nihilismul europenizant înseamnă negarea posibilităților noastre creatoare. Ceea ce înseamnă negarea principală a unei culturi românești, negația*

unui destin propriu românesc și acceptarea unui destin de popor născut mort”.

- Orientarea tradiționalistă rezumă, așadar, principiul conservării tradiției, văzută ca sumă de valori esențiale ale unui neam. Tradiționalismul românesc se caracterizează, întâi de toate, prin valorificarea resurselor expresive, etnice și etice ale folclorului, dar și prin tendința de resuscitare, dintr-un unghi idilizant, a trecutului istoric. Mitul istoriei este unul dintre miturile cele mai durabile ale tradiționalismului de la noi. Ca și mitul memoriei, instanța afectiv-raționalistă aptă să redea conturul edenic al ființei, să-i restituie acesteia datele fundamentale. Tradiționalismul românesc a fost constituit, mai întâi, de epigonii lui Eminescu, consolidat de sămănătorism și poporanism, primind expresia cea mai deplină în perioada interbelică, sub auspiciile revistei “Gândirea”. Nichifor Crainic percepe foarte bine distincția dintre tradiționalismul sămănătorism și cel promovat de scriitorii grupați în jurul revistei “Gândirea”, o distincție ce se fundamentează atât pe o extindere a sferei de preocupări, dar și pe o revelare a ortodoxismului, ca principiu de coerență spirituală a poporului român: *“Literatura sămănătoristă a înfățișat un om al pământului, un om al instinctului teluric, fiindcă doctrina ce-o influența era fascinată de un ideal politic determinat. Afară de aceasta, realizarea autohtonismului e unilaterală întrucât s-a manifestat numai în ordine literară. Noi voim să-i dăm amploare prin năzuința de a îmbrățișa toate ramurile creatoare ale spiritului românesc (...). Sămănătorul a avut viziunea magnifică a pământului românesc, dar n-a văzut cerul spiritualității românești (...). Peste pământul pe care am învățat să-l iubim din Sămănătorul, noi vedem arcuindu-se covilirul de aur al bisericii ortodoxe”.*

Preluând, în spirit creator, câteva din dominantele gândirii populare și prelucrând teme precum: istoria, satul, memoria etc, – tradiționalismul a reprezentat în literatura interbelică, prin cei mai importanți susținători și ilustratori ai săi, o orientare complexă, de certă individualitate teoretică și expresivă.

Receptare critică

“Moștenirea ideologiei preferate de ziaristul Eminescu este vie și grea în perioada dintre cele două războaie mondiale. Preluată de sămănătoriști încă de la începutul secolului, ea s-a transformat din naționalism politic-istoric în naționalism social-literar. Cu aceeași antipatie față de liberalismul creator de la baza statului român modern,

acest naționalism devine religios-literar prin Nichifor Crainic. Tradiționalist-ortodoxă, revista «Gândirea», care a impus mai cu seamă poezi și poezie, n-a avut totuși, din punct de vedere propriu-zis ideologic, consecințe ferme în literatură. Romanele lui Victor Papilian sau Gib Mihăescu, povestirile lui Emanoil Bucuța, proza lui M. Caragiale, filosofia lui Blaga și chiar poezia sa (mai mult teatrul...) nu au nimic comun cu teologia ortodoxă a «Gândirii». Cu virulență a promovat ortodoxia, drept specific național, doar Nae Ionescu, care, în opera-i ziaristică a împins eminescianismul politic (xenofob) până la rasism, dându-i în același timp o tentă existențialistă care, în special ea, a înrăurit dincolo chiar de naționalism, literatura română interbelică”.

(I. Negoieșcu, *Istoria literaturii române*, p. 344)

“Idealizând primitivismul satului prin specularea misticismului și a prejudecăților religioase și susținând ideea unității naționale «deasupra claselor», gândirismul a proclamat mitul «etnocrăției» drept expresie a «voinței politice a rasei autohtone» contrapunându-l democrației. Această orientare a dus, îndeosebi în preajma celui de-al doilea război mondial și după aceea, la exagerări și atitudini extremiste șovine și rasiste, constituind una din sursele teoretice ale mișcării fasciste de la noi (...). În înțelegerea și teoretizarea specificului național – care la «Gândirea» capătă consistența unei probleme de filosofie a culturii – se pot surprinde două direcții ideologice fundamentale: a) Autohtonismul tradiționalist spiritualizat (exaltarea «mitului etnic», a «mitului folcloric», arhaizarea și tradiția ca principii dinamice – spre deosebire de decorativismul anacronic sămănătorist – uneori cu exagerări extremiste dogmatice, sub incidența «filosofiei vieții», a «existenței» și a neliniștilor trăiriste); b) Ortodoxismul înțeles ca determinantă fundamentală a psihologiei și spiritualității noastre (teoretic reclamându-se de la aspecte ale misticismului ortodox rus de factură modernă...), direcție ce a dus în planul creației literare la o apetență pentru mituri, problematizări, atitudini reflexive și vibrații de rezonanțe metafizice, la o apropiere de hieratismul stilizării din iconografia bizantină, la o simbolistică ortodoxă axată pe un panteism creștin, la o adevărată invazie de îngeri, serafimi, heruvimi, sfinți, asceți, «semne», revelații etc.”.

(*Dicționar de terminologie literară*, p. 155)

“«Gândirismul» se definește, așadar, singur drept un tradiționalism spiritualizat, cu o bază religioasă. De aceea a fost denumit, adeseori, pur și simplu ortodoxism.

Dacă inițial gândiriștii s-au mulțumit să reliefeze, nu fără talent și subtilitate particularitățile sufletului național, deosebindu-se de sămănătoriști doar prin faptul că erau tentați să le caute pe acestea cât mai înapoi în noaptea istoriei, în rituri și credințe ancestrale, chiar cu reziduuri păgâne (...), curând ei își vor defini o orientare proprie (...).

«Gândirea» făcea să cadă accentul principal pe «spirit». Tezele lor, ideologii grupării le scoteau din teoriile care, opunând civilizației, cultura, căpătau în epoca imperialismului o mereu mai largă răspândire. Inspirându-se din Chamberlaine și Spengler, gândiriștii erau înclinați să-și reprezinte toată istoria noastră modernă ca o luptă a genului autohton cu formele de viață «neorganice» orășenești împrumutate din Apus. După ei, între spiritualitatea lumii civilizate, dominată de «pozitivismul științific» și sufletul poporului român, caracterizat printr-o «tinerete primitivă», printr-o «simțire înfrădă, aproape copilăroasă», ar exista o completă ruptură. Revoluționarii secolului al XIX-lea n-ar fi falsificat modul de viață «originar» (...).

Raționalismul, pozitivismul, scientismul, încrederea în progres, democratismul erau înfățișate la «Gândirea» ca expresii ale unei mentalități detestabile, prin care s-ar manifesta practic, «răul veacului».

«Gândirea» va defini astfel în cultura românească o linie a spiritului «critic», «sceptic», «steril», împotriva căruia își va dezvălui focul. Filiației dizolvante i s-ar opune alta, «constructivă», continuată de promotorii ortodoxismului (...).

Gândirismul va ajunge, așadar, pe de o parte să transforme cultul primitivismului arhaico-rural și critica făcută din perspectiva lui civilizației în atac deschis împotriva democrației și în apologie a regimurilor politice totalitare, pe de altă parte, să împingă autohtonismul tradiționalist către un etnicism cu puternice obsesii mesianice (...).

În ciuda dorinței de a îmbrățișa întreaga sferă a culturii, gândiriștii i-au acordat totuși literaturii o atenție specială (...).

Lirica și-a găsit în climatul lor două direcții prielnice de dezvoltare. Prima a constatat, cum arăta Blaga, în afirmarea unei «sensibilități metafizice». La «Gândirea» a găsit mai cu seamă înțelegere poezia străbătută de fiorul religios, sau pur și simplu înclinată a face sensibile raporturile omului cu forțele cosmice și a se întreba care sunt rosturile lui în univers. Blaga, înaintea tuturor, a izbutit ca nimeni altul să exprime prin lirica sa o neliniște chinuitoare a spiritului în fața misterelor firii.

V. Voiculescu și N. Crainic au adus, la rândul lor, în poezia pe care au practicat-o, sentimentul unei dimensiuni transcendente a existenței. Ei au căutat să-l concretizeze în viziuni extatice, stăpânite, nu o dată, de autentice năzuințe către înălțări sufletești (...).

A doua direcție urmată de poezia gândiristă a fost înspre o lirică opusă surprinzător tocmai spiritualizării existenței. Teluricul, elementarul își cereau aici dreptul de afirmare. A luat, astfel, naștere o poezie a sevelor pământului, a vigorilor și asprimilor. Aron Cotruș i-a imprimat accentele cele mai puternice, făcând să vorbească prin ea un fond răzvrătit de veche îndârjire iobagă. D. Ciurezu, V. Ciocâlteu, Radu Gyr, N. Crevedia ș.a. au asociat-o unei exaltări a vieții «haiducești», cheltuită în explozii vitale (...).

În proză, «Gândirea» afirma că militează pentru ceea ce avea ea să numească «realism integral». Modelul dat era Dostoievski, pe care revista îl considera autorul creștin prin excelență și căruia i-a consacrat numeroase comentarii (...).

Proza din paginile «Gândirii», chiar dacă a suferit influența ideologică a grupării, a păstrat adesea puternice accente realiste și o incontestabilă virulență critică. Aceasta e în primul rând adevărat pentru Matei Caragiale și Gib Mihăescu, apoi pentru Cezar Petrescu”.

(Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, p. 87-91, 97-99, 100, 102).

“Obişnuința ne face, atunci când vrem să punem oarecare ordine în poezia de după primul război, să vorbim despre «tradiționalism» și despre «modernism». Noțiunile sunt însă foarte relative și nici chiar în epocă nu au un conținut precis. Ele reprezintă doar niște repere posibile (...).

Tradiționalismul nu e convertirea sămănătorismului, tradiționalismul e un stil, o formulă inventată de poeți moderni. ieșiți adesea din școala simbolismului. El reprezintă, înăuntrul poeziei moderne, una din tendințele acesteia, tendința de autoconservare ce se opune evoluției prea rapide, în alte direcții, a poeziei moderne, întocmai ca organisme vii. Tradiționalismul este mai degrabă un program decât o sensibilitate reală; sensibilitatea este una singură, poezia însăși nu este altfel decât modernă, unii poeți, însă, cu bună știință se opun schimbării cultivând o atitudine ostilă față de nou, redescoperind tradiția. Dacă modernismul e un mod de a simți, tradiționalismul e aproape în întregime un stil. Aici trebuie căutată deosebirea față de sămănătorism”.

(Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, p. 25-26)

Bibliografie

Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I., E.P.L., București, 1972; ***, *Dicționar de terminologie literară*, coordonator Emil Boldan, Editura Științifică, București, 1970; D. Micu, *Modernismul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1984; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva, București, 1981; Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, 1987; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996; I. Negoieșcu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991; I. Negoieșcu, *Scritori moderni*, Ed. Eminescu, București, 1996; Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Ed. Eminescu, București, 1980.

ION PILLAT

Poezia lui Ion Pillat ne dezvăluie, în esența sa, imaginea unui poet htonic ce are nostalgia apei, un poet sfâșiat între somnolența și fixitatea teluricului și reveria multiformă a acvaticului; ni se revelează, dacă urmărim firul evolutiv al acestei lirici, concepte poetice și doctrine ale imaginarului ilustrate de etapele parcurse de lirica pillatiană. În studiul său intitulat *Celălalt Pillat*, Al. Cistelean precizează că *"paradoxul productiv, paradoxul eficient al poeziei pillatiene constă în folosirea «perspectivei mirifice» într-o soluție nostalgică a viziunii. O perspectivă imaginantă care are voluptatea și vocația expansivă a «descoperirii» lumii joacă la el un proiect regresiv. Toate liniile acestei poezii sunt implicate în patologia mirajului original. Era de la sine dat că, mai degrabă sau mai târziu, această nostalgie va lovi și forma. Pe tot drumul imaginarul pillatian s-a străduit să-și exorcizeze condiția substanțială și să-și plaseze entuziasmul în condiția formală. Formalizarea a reprezentat însă limita de hybris a fantasmei acvatice. Nu mai rămânea decât răscumpărarea acestui eșec printr-o acțiune inversă: absorbirea formei de către imaginar. Căci dacă e cineva, care nu știe să piardă, atunci acela e imaginarul"*.

Ecuția propusă de critic drept paradigmă a antinomiilor ce alimentează lirismul pillatian e, simplu vorbind, aceea a contrastului formă – imaginar, prezent în nenumărate ipostaze în această lirică ce se caută pe sine mereu, vrând să adecveze modelul și imaginea, canonul estetic și viziunea.

Primele volume de versuri ale lui Ion Pillat (*Visări păgâne, Eternități de-o clipă, Amăgiri* și chiar *Grădina între ziduri*) ne pun în fața unui spirit marcat de o adevărată foame de spațiu; e evidentă aici o conștiință neliniștită, un "suflet de pribeag" obsedat de mirajul depărtării, marcat de fascinația Orientului. E vorba, deopotrivă, de o rătăcire în timp și în spațiu, transcrisă în culori fastuoase și fantastice, de amplă pregnanță decorativ-simbolică. Atras de lumea sudului, a solarității intense, Pillat nu e mai puțin fascinat de spațiul boreal, într-un poem precum *Ocean polar*: "Noapte albă. Stalagmite nepătate de ninsoare/ Vin ghețarii cete-cete pribegind din Polul Nord./ Nu-i fior prin valuri clare și în zare nu-i fiord./ Doar pe ape, limpezite cataracte selenare.// Și pe unde, unde stele de argint mărite-apar./ Firmamentul în oglindă își restrânge-n cerc ovalul./ Calea Robilor lactee ninge cu lumină valul./ Legănată de legende, promoroacă de cleștar.// Noapte albă. Gheață naltă iconită ca o friză/ De zăpadă împietrită cu sclipire de oțel/ Își arată amăgirea unor aripi fără țel./ Fulgerare boreală, enigmatica Banchiză".

Evident că o astfel de propensiune către ținuturi exotice, depărtate face parte din recuzita simbolistă cultivată, la noi, și de un Ion Minulescu. Imaginea mării, de pildă, ca spațiu matricial, arhetipal e frecventată cu asiduitate de poet, în versuri plastice, de o evidentă eclatanță a imaginilor și de o arhitectură interioară fundamentată pe o tehnică a simbolului sugestiv.

Pe de altă parte se poate recunoaște în lirismul lui Pillat din această primă etapă creatoare și o anume discrepanță între sensibilitate și raționalitate, între impulsul simpatetic și controlul lucidității. Spiritul poetului poate fi cel mai bine regăsit în contrariile ce-l alcătuiesc și care dau tonalitatea afectivă dominantă. Neliniștea și echilibrul, frenezia și impasibilitatea, reculegerea contemplativă și expansiunea vitalistă – sunt antinomii constitutive ale ființei lăuntrice adânci a poetului, dimensiuni proteice ale aceleiași conștiințe, surprinse ca atare într-un poem: "Sunt zile când mi-e dorul flămând ca un barbar./ Războiniciei călări i-aș năpusti ca vântul./ Și aș cânta cu dâșii prin stepe; iar pământul/ Învins ca de cutremur s-ar prăbuși. Cuvântul/ Ce mântuie-n biserici s-ar cere în zadar.// Sunt zile când mie dorul așa de bun, s-ar duce/ Să dea întregu-mi suflet cum alții dau un ban/ Și inima-mi deschisă la toți, s-ar face han/ La care năvăli-va norodu-n lung chervan./ Sunt clipe când în spate aș vrea să port o cruce.// În alte zile dorul mă face rău și rece/ Trăind de piatră parcă, nepăsător idol.../ Și miezul vieții însuși îmi pare că e gol/ Că omul e o mască și mița e un rol/ Și, orb, privesc durerea ce lângă mine trece".

Un topos privilegiat al poeziei pillatiene e acela al amintirii. Memoria joacă, în creația lui Ion Pillat un rol fundamental. Ea restituie ființei reperele pierdute, îi recuperează acesteia rădăcinile, într-un demers anamnetic ce sugerează nostalgia originarității și beatitudinea unui timp mitic. Amintirea e aceea care scoate la lumină din nediferențierea temporală a trecutului un spațiu spiritualizat, configurat mai curând ca proiecție afectivă decât ca reprezentare mimetică. E vorba aici de o recuperare a unor vârste anterioare, mai ales aceea a copilăriei, pentru care Pillat a nutrit dintotdeauna o fascinație durabilă. Într-o intervenție a sa, poetul afirmă tocmai rolul acestei vârste a copilăriei în formarea viziunii artistice, a personalității creatoare: *"Cred cu tărie și sunt adânc convins de acest adevăr: anume că în viața artistului, ca importanță pentru răsunetul lor în opera înfăptuită, anii copilăriei nu contează îndoit sau întreit față de anii maturității, ci însutit mai mult (...). În special în ce privește poezia și structura mea sufletească, rolul amintirilor, experiențelor și influențelor din copilărie și chiar din adolescență îmi par capitale"*.

"Casa amintirii" e aceea ce favorizează o legătură statornică între trecut și prezent, restabilind echilibrul ființei prin refacerea punților dintre trăirea revolută și aceea prezentă. Lucrurile, obiectele și ființele își recuperează o stare privilegiată, își refac un contur idealizant și mitizant: *"În casa amintirii nu-i astăzi și nu-i ieri, / Căci orologiul vremii a încetat să bată/ Și clipa netrăită a înghețat pe el./ Dar prin iatac adesea te-apucă și te fură/ Miresmele cosite cu florile de fân/ Păstrate sub răcoarea pânzetului de in/ Și, seara, pe divane în liniștite-odăi/ Tot mai pogoară cântec și zumzănit de strună/ Ca de pe alăuta plăpânderlor visări./ Când, în apus de soare și răsărit de lună,/ Simțim zădărnicia întâilor uitări./ Rămân aceleași toate, și somnul fără zbucium/ Îl dorm sub coperișul aceluiași trecut./ Stație, trece gândul prin casa mea străveche/ Sub raza călăuză a visului tăcut"*.

În cadrul creației lui Pillat între *"prîveliște"* și *"sentiment"* se stabilește o certă comuniune. Stării lăuntrice îi corespunde un peisaj adecvat, în timp ce locurile primesc accente afective, se colorează emoțional. De altfel, mai ales prin pastelurile sale, ce transpun proiecții ale peisajului decât peisaje în sine, Pillat s-a impus la noi ca unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai tradiționalismului.

“Aci sosi pe vremuri”

Poemul *Aci sosi pe vremuri* aparține volumului *Pe Argeș în sus*, din 1923, volum al consacării lirice a lui Ion Pillat. E un poem al timpului evocat cu intensă sugestivitate, un poem al amintirii și al spațiului natal, circumscris în datele bucolicului de cea mai pură esență.

Abordarea fețelor timpului și ale spațiului se efectuează sub semnul indeterminării. Adverbul “aci” și locuțiunea adverbială “pe vremuri” nu au deloc darul de a specifica un spațiu precis conturat și un timp consemnat în datele sale riguroase.

Axa semantică a poeziei e dată, cum s-a observat de către exegeți, tocmai de acest adverb, “aci”, ce structurează planurile temporale, ale trecutului și ale prezentului, într-o modulație lirică nostalgică. După cum observă V. Fanache, “conservându-și statornicia și funcționalitatea, aci joacă de mai multe ori rolul de martor al timpului uman, niciodată același, el e spațiul oglindă al recurențelor inițieri în misterul nunții și al morții. Și totuși, în ultimă analiză aci nu se află nici el în afara trecerii și, chiar dacă durata lui descrie un cerc incomparabil mai mare ca al ființei umane, aci atestă un «adăpost» perisabil, dependent de ritmul «sosirilor» și al «plecărilor» omului”.

Două instanțe tematice prezidează poemul: mai întâi “casa amintirii”, însemn al stabilității și al neclintirii, al recuperării unui trecut iremediabil și timpul, cu forța sa devastatoare, cel care desfigurează lucrurile, le conferă o patină de vechime și o strălucire ștearsă (“La casa amintirii cu-obloane și pridvor./ Păianjeni zăbreliră și poartă, și zăvor.// Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc/ De când luptară-n codru și poteri și haiduc./ În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopilor./ Aici sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi”).

Devenirea, cu cele două fețe ale sale, durata ireversibilă și aceea recuperată de amintire, e încifrată în imaginea turnului și a clopotului ce marchează o dublă prevestire: una nupțială și alta funebră.

Sunetele clopotului anunță, în mod imprecis, cântecul devenirii, instaurând un fel de melancolie de esență metafizică a ființei aflate în fața timpului ireversibil: “Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat,/ De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.// Dar ei, în clipa asta, simțeau c-o să rămână.../ De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...// Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ștersele portrete.// Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta,/ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita.../ Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu:/ Pe urmele berlinei trăsura ta stătu”.

Identitatea ritualică a lui "atunci" cu "acum" provine din repetabilitatea unor gesturi și a unor ceremonialuri ale existenței. "Casa amintirii" își reface alcătuirea cu fiecare generație ce o locuiește, ce îi însuflețește arhitectura atât de fragilă și totuși temeinică.

Paralelismul temporal trecut/prezent e și mai mult evidențiat de reluarea imaginii clopotului, în finalul poeziei, imagine care închide, circular, cadrul generic al universului imaginat de poet, un univers cuprins de un fior nostalgic, în care tragismul trecerii se dizolvă în melancolie livrescă și detașare senină față de lucruri: "*M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist,/ Și ți-am părut romantic și poate simbolist./ Și cum ședeam... departe, un clopot a sunat/ – Același clopot poate – în turnul vechi din sat...// De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat*".

Aci sosi pe vremuri e, cum observă G. Călinescu, "grațioasă, mișcătoare și indivizibilă paralelă între două veacuri, înscenare care încântă ochii și în același timp simbolizare a uniformității în devenire". Mai mult, Cristian Livescu crede că poezia e "și o interesantă artă poetică, ea tâlmăcind un mod de a concepe poezia, ca reîmprospătare (repovestire, «reînscenare») a mitului înregistrat pe «unde sufletului»".

"Casa amintirii", "turnul", "clopotul" – sunt însemne tematice legate de toposul timpului, sunt elemente care îi ritmează curgerea, îl fac vizibil, dând totodată coerență unui univers a cărui devenire se petrece lin, ca într-un amurg ce se lasă peste lume încet, cu o lentoare melancolică. Trecutul și prezentul stau față în față în această poezie în care ceremonialul amintirii aduce în fața cititorului fragmente de trecut, crâmpie de memorie, siluete și gesturi din ritualul unei evocări nostalgice.

Receptare critică

"Poezia pământului natal, a rădăcinilor ancestrale de care nu se poate rupe un suflet, și-a găsit la noi expresia ei cea mai curată și mai înaltă în lirica lui Ion Pillat.

Curios e că formația sa literară parnasiană și simbolistă îi purtase întâi imaginația prin tot felul de peisaje îndepărtate, ba chiar exotice; în plus, o fire calmă, contemplativă, un temperament clasic îl destinau cultului valorilor universale mai degrabă decât celor autohtone. Totuși, o logică interioară, stringentă, a prezidat evoluția lentă și aparent paradoxală a talentului său (...).

Simbolismul îl conduce pe Pillat la o apreciabilă interiorizare a temei sale fundamentale. Poetul năzuiește să fixeze «*eternități de-o clipă*», să transcrie «*amăgiri*», cu alte cuvinte, să surprindă momente sufletești trecătoare, dar care fac parte din ființa lui cea mai intimă. Ele trebuie reținute iar, silind timpul să-și suspende goana distructivă, deoarece «*cu mugur nestatornic se-mbracă primăvara*», iazul sub lună e o «*fugară înflorire*», «*un melodios Ofir*», visul și moartea «*fură*» făptura străvezie a ghețarului și Cithera își topește-n noapte «*omătul sideral*», risipind în vânt «*miresmele zambilei*» (...).

Visările păgâne ale lui Pillat rămâneau reci, fiindcă-și trăgeau substanța din trăiri livrești. Evocările din volumul *Pe Argeș în sus* sunt puternic sensibilizate de o vibrație sufletească adâncă. Lirismul rămâne discret, dar infuzează intim toate tablourile. Intervin acum o căldură, o apropiere, o duioșie și o venerație, care privilegiază peisajul, situându-l într-o zonă de afecțiune distinctă. Cum remarca Eugen Lovinescu, această poezie traduce în practică programul tradiționalist, dar fără apăsări teziste, printr-o experiență de viață personală și o adeziune interioară firească. Pillat își cântă patria nu ca pe o abstracțiune, fie ea și de ordin moral superior; pentru poet, pământul natal e colțul de lume unde a crescut, unde-i dorm îngropați bunicii, unde natura și lucrurile sunt impregnate de amintiri dragi. Elementele unui asemenea univers par celebrate fără ostentație, cu o devoțiune instinctivă, senină, ușor mahnită doar de scurgerea vremii și de scurtumea existenței omenești (...). Prin chthonism, Pillat își adâncește considerabil sentimentul horațian, individualizându-l și universalizându-l totodată. Fuga timpului capătă un reper existențial foarte propriu și cât se poate de concret; în egală măsură, ea e trăită sub semnul tradiției, deci ca o dimensiune sufletească generală reprezentativă pentru o întreagă comunitate umană (...).

Clasică în sensul cel mai profund e și nevoia pe care mărturisește Pillat că o simțea de a se acorda cu o sensibilitate universală. La originea tuturor poeziilor sale – ne spune el – se află o «*experiență vitală*» («*ein Erlebnis*»), dar «*dezbărată de orice contingență logică*», un scurt cutremur sufletească, în stare să muzicalizeze priveliștile și să dea plasticitate sunetelor. După acest fior brusc, Pillat trăia «*o detașare de viață*» ca în «*vis*»; evita, totuși, să scrie sub impresia unor asemenea impresii puternice, fiindcă vibrația materialului verbal utilizat nu se putea sincroniza cu alt suflet, datorită amplitudinii ei «*excesive*», și poetul căuta «*lungimea de undă*» a cititorului «*normal*». Lăsată să cadă «*uitată*», emoția își continuă viața secretă în subconștient, ca să revină, după săptămâni, luni sau ani, «*rodită*» ca fructul copt.

Pillat aștepta, așadar, momentul când trăirile ating gradul de universalizare esențializată, care le face «transmisibile». Timpul, destinat aici să patineze imaginile, infuzând substanța lui tainică în natura lor intimă, subîntinde firesc întreagă această lirică”.

(Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, p. 97-123)

“Pillat nu e printre animatorii primei linii din poezia noastră. Dar el e, fără îndoială, titularul unei linii. Al celei tradiționaliste, cu coeficientul ei de modernitate, s-a zis. El însuși a fost văzut ca o reîncarnare a lui Alecsandri. Nu neapărat ca un urmaș. Simplificat, ca sensibilitate, într-o formulă a echilibrului și seninătății melancolice, și redus, ca atitudine și doctrină, la religia plaiului și la nostalgia mediteraneană, prelucrate în mirajul versului clasicist, poetul tutelează, de fapt, o tipologie susținută de structuri redundante. Pillatismul a fost anticipat, în esență, de Alecsandri, dar el e o monadă care circulă eficient prin istoria poeziei noastre. Și înainte și după Pillat (...).

Paradoxul productiv, paradoxul eficient al poeziei pillatiene constă în foloșirea «perspectivei mirifice» într-o soluție nostalgică a viziunii. O perspectivă imăginantă care are voluptatea și vocația expansivă a «descoperirii» lumii joacă la el într-un proiect regresiv. Toate liniile acestei poezii sunt implicate în patologia mirajului originar. Era de la sine dat că, mai degrabă sau mai târziu, această nostalgie va lovi și forma. Pe tot drumul imaginarul pillatian s-a străduit să-și exorcizeze condiția substanțială și să-și plaseze entuziasmul în condiția formală. Formalizarea a reprezentat însă limita de *hybris* a fantasmei acvatice. Nu mai rămânea decât răscumpărarea acestui eșec printr-o acțiune inversă; absorbirea formei de către imaginar. Căci dacă e cineva care nu știe să piardă, care nu poate pierde, atunci acela e imaginarul (...).

Pillatismul nu e doar o linie, cu accidentele ei extatice de structuri reșuscitate, ci și o funcție în poezia română. Există, desigur, o patologie «pillatiană», ale cărei simptome se regăsesc în mai toate reveriile plaiului. Dar există și o «informație» pillatiană a sensibilității, nu numai o conformație «pillatiană» a acesteia. Pe lângă liniile docile, conformiste, aceasta circulă prin nervatura melancoliei ori de câte ori aceasta e grefată pe toposul «paradisului pierdut». Școala neoclasică e o facilitate în plus pentru progresia pillatismului, dar funcția transcende aceste opțiuni formale: intervenind în patentul însuși al imaginarului și în însăși constituția viziunii. Ea se manifestă nu atât în poeticile de descendență imediată, ci, cu adevărat activ, în poeticile de emancipare, care duc pillatismul spre noi puncte de iradianță.

angajându-l în răscruci de unde pornesc alte căi. Chiar dacă avatarurile pillatismului nu vor sfârși aici (căci poate el e abia la începutul aventurii sale creative, manifestată ca emancipare), se cuvine ca noi să ne oprim în acest punct de fugă”.

(Al. Cistelean, *Celălalt Pillat*, p. 6, 357-358)

Bibliografie

Al. Cistelean, *Celălalt Pillat*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Ed. Minerva, București, 1974; Nicolae Maiorescu, *Lecturi infidele*, EPL, București, 1966; Aurel Martin, *Metonimii*, Ed. Eminescu, 1974; Ion Negoitescu, *Scriitori moderni*, EPL, București, 1966.

VASILE VOICULESCU

Poezia lui Vasile Voiculescu accede, începând cu volumul *Pângă* (1921) la orizontul ei propriu, la accentele sale autentice, volumele anterioare putând fi așezate sub semnul căutării stilistice, al exercițiului expresiv și al discipolatului. Într-adevăr, dacă *Poezii* (1916), cartea sa de debut, transcria, fără discernământ și exigență, teme de filiație tradiționalistă, neizbutind să contureze autorului o fizionomie prea distinctă (ecourile din Coșbuc, Cerna sau Vlahuță putând fi percepute cu supărătoare claritate) iar placheta de poezii patriotice *Din Țara Zimbrului* dădea relief, într-o manieră exterioară și prea discursivă, unor sentimente de mare “înălțime” etică și, poate tocmai de aceea, greu tratabile în penița fragilă a poeziei fără o deplină asumare interioară —, cu volumul *Pângă* V. Voiculescu câștigă în originalitate și expresivitate. Se precizează acum teme predilecte, toposuri individualizatoare, se decantează un stil greu confundabil ce topește în sine un simbolism aparte tratat în mod ușor didacticist, o vervă descriptivă și o grație specifică ce hieratizează imaginile lirice.

Dacă la Vlahuță sau Cerna ideile produceau impresia unor corpi străini de discursul poetic ce le adăpostea, neasimilați, de o disproporționată și nepermisă autonomie, la Vasile Voiculescu ideea e absorbită cu totul în discurs, dizolvată în lirism, prin cele mai variate și multiple procedee artistice, cu concursul, mai ales, al alegoriilor, care traduc idealul, rarefiat prin chiar natura lui, în termeni ai sensibilului. Discursul se “densifică” astfel, ideile capătă pondere și determinatii, vagul se precipită în retortele liricului.

Doar câteva exemple sunt suficiente pentru a proba registrul amplu și variat al alegoriilor. Astfel, poetul se simte un diamant spălat de mâna Domnului în apele eternității (imagine de superbă plasiticitate ce traduce fragilitatea și frumusețea ființei umane, aurorală prezență a omului), un arcuș purtat pe o vioară de mâna lui Dumnezeu, un potir turnat de marele Faur. Alteori, cugetarea poetului veghează ca un corăbier care întâlnește *"ostroave mari de idealuri"* iar durerea este pentru el o piatră-n care zac vine întregi de aur etc.

În ceea ce privește lexicul acestei poezii, el are pregnantă și aderență la obiect, poetul eludează normele rafinamentului formal, al artificiei convențional(izant), tocmai cu scopul de a procura cititorului o cât mai acută senzație de concretețe și de impresie a viului. Cuvintele aspre, bolovănoase aproape, succulente, se adresează parcă mai mult simțului gustului decât percepției estetice; sunt cuvinte ce violentează sensibilitatea unui cititor cu predilecție pentru o poezie languroasă, efeminată. E un vocabular ce nu are tradiție estetică, sunt cuvinte neconsacrate poetic, anonime, prin care poetul subminează convenția, o restructurează și refuncționalizează, cuvinte a căror vigoare expresivă nu fusese diluată prin excesivă exploatare lirică.

Cum sublinia G. Călinescu, la Vasile Voiculescu *"poezia începe cu vorba. Fiecare cuvânt are un son liric. Poezia aceasta ne-ar putea duce la cuvintele potrivite argheziene cari, și ele, sunt alese după caratul lor. Dar poezia rezultă acolo numai din potrivire. Cuvintele d-lui Voiculescu au un must propriu, au o carne, o densitate, sunt ele înșile o obiectivare de stări"*. Cuvântul își păstrează astfel o forță elementară, are pondere și putere de sugestie, este el însuși realitate ce se oferă percepției, traducând tocmai acea voință de a concretiza, de a figura și de a modela "ideea" poetică în pasta fenomenalului.

Într-o poezie din volumul *Destin*, poetul scoate în relief, cu o remarcabilă voință de vizualizare și concretizare, natura și finalitatea cuvintelor, evident, tot printr-o alegorie: *"De-acolo din pajiștea de aur a durerii,/ Unde gândurile pasc în turme neștiute/ Smulse din florile tainei și iarba tăcerii,/ Coboară cuvintele, negre mielușele mute (...)"* etc.

Un poem sugestiv intitulat *Poezia* și care conține retorismul etic al unei arte poetice, figurează în mod simbolic actul creației lirice, eul liric resimțind cu acuitate, cu tragism, aproape, conștiința convenției poetice, a "farsei" care e, în cele din urmă, orice punere în scenă a cuvintelor: *"M-am băgat surugiu la cuvinte/ Le momesc cu vâpăi, le hrănesc cu jăratec./ Le strunesc în ham de gând, când lin, când sălbatec,/ Le-ncing cu harapnicul dorului și mână 'nainte!// Ca să nu*

zboare la cer ca puricii din basm, pripite,/ Mă plec la fiecare, migălos faur/ Și-nca!ț agerile versuri la copite/ Cu potcoavele rimelor de aur/ (...) Loc, loc!/ Rădvanul coboară pe pământ,/ Dar aci se destramă crăiasa de imagini,/ Amuțesc, speriați zurgălăii de rime-n vânt,/ Chingile se rup, caii răzvrățiți, cuvânt de cuvânt./ Strâng aripile și fug înapoi pe paragini,/ Rămân, negre, dărele roșilor pe albele pagini”.

Poetul are, nu de puține ori, conștiința foarte fermă a condiției sale de artizan (“faur”) ce împlânzește elanul cuvintelor, dar și intuiția, nu mai puțin limpede, a insuficienței acestor instrumente poetice imperfecte, simple “dăre negre” ale extazului imaginației, reminiscențe parcă neconcludente ale aventurilor interioare ale sensibilității. Voiculescu resimte cu intensitate nebanuită aici drama limbajului incapabil să desemneze fără rest, integral, realitatea cu multiplele ei fețe, după cum înregistrează cu luciditate relația subtilă dintre exprimat și neexprimat, dintre nomabil și inomabil.

Pe de altă parte, poezia voiculesciană se vădește a fi una ce mizează extrem de mult pe vizualitate, pe reflexele cromatice, pe jocurile perspectivei, fapt ce indică din nou voința sa de concretețe, de extaz senzualist, de contact empatic cu obiectele circumscrise poetic, ca și o viziune mai mult panteistă decât teistă asupra lumii.

Iniaginile, conturate în tușe dense, având obiectualitate și concretețe, nu exclud însă, cum am observat, filigranul stilizat al detaliilor prelucrate cu rafinament, ca în pastelul *Seară întârziată*, poem ce are, după expresia lui G. Călinescu, alura unei “inițieri în cosmos”: “Din umbra ce-și vărsase mireasma ei jilavă/ Un brad bătrân și pustnic privea cum, sus, stingher,/ Urcând către lumina ce se-nchidea în slavă/ Cu largi, rotiri un vultur se-nșuruba în cer./ A-nvinețit deodată văzduhul tot. Din partea/ Uitatei nopți un crainic împrăștia flori./ Urcat pe-un munte galben și-aidoma cu moartea/ Cosea pe zări amurgul livezi de roșii flori”.

În altă ordine de idei, resortul primar al poeziei voiculesciene se dovedește a fi unul de o dublă natură. Avem a face, pe de o parte, cu o dominantă *evocatoare* (în poeziile ce caligrafiază peisaje, locuri, așadar în pasteluri) și, pe de altă parte, cu un impuls *invocator*, asumat cu precădere în poeziile de inspirație religioasă.

De altfel, temele religioase alimentează masiv lirismul lui Voiculescu, cu un timbru al cărui farmec inedit e furnizat de amestecul de grație stilizată și tușă densă, de materialitate grea și hieratism botticellian. Aceste teme (Nașterea, Prezentarea Magilor, Moartea lui Isus) sunt prelucrate alegoric și dau identitate ortodoxismului lui Voiculescu, anterior, cum bine se știe, mișcării gândiriste.

O imagine de o cu totul semnificativă prestanță este aceea a *îngerului* care e, scrie Călinescu, convenție decorativă "*nu lipsită de efluvii lirice (...) însă sensul ei este grațios, și caligraficul ca în pictura primitivilor*".

Deosebit de sugestivă pentru avatarurile acestei imagini în poezia voiculesciană poate fi citarea poemului, cu rezonanțe și accente argheziene neîndoelnice, *L-am lăsat de-am trecut*: "*L-am cunoscut de cum l-am zărit, / Trimis înadins de soartă, / Mi-a trecut pe la poartă / Și nu s-a oprit. / Era cu părul ca aurora / Aripile, cu pene de lumină, / Lânced le târa la picioarele tuturora, / Prin pulbere și tină*". Impresia ce se desprinde din aceste versuri e mai degrabă una de desacralizare prin vizualizarea celor mai mici detalii, supranaturalul fiind, de această dată, inserat în ordinea naturală, terestră a firii. Integrată ordinii comune, tratată în termenii firesc-nefirescului, neinterzicându-se privirii profane și profanatoare, detaliere a miracolului, descriere a ceea ce nu poate fi descris, apariția îngerului voiculescian are ceva din destinul aceluia al lui Marquez din celebra povestire. Să fie, această poezie, o prefigurare, cu atât mai semnificativă, a fantasticului din proza postumă a lui Voiculescu?

O altă dimensiune ce structurează poezia lui Vasile Voiculescu este aceea morală. Turnura etică, manifestă ori subiacentă, se impune percepției ori intuiției cititorului, care nu poate eluda ușorul didacticism ce periclitează uneori efectul estetic.

Elocvența etică, iconografia stilizată adesea cu remarcabilă finețe, figurația biblică, idilicul sau evocarea mitologiei românești sunt numai câteva dintre datele poeziei voiculesciene dinainte de 1944, care au fost, dacă nu ignorate cu totul, atunci măcar neglijate, și care dau operei lui Voiculescu o fizionomie atât de particulară. Aici trebuie căutate, de fapt, latențele, resursele ce se vor dezvălui pe deplin odată cu publicarea *Sonetelor închipuite...*, a povestirilor cu tentă fantastică și a lui *Zahei orbul*, fața ascunsă a unei personalități proteice, de incontestabilă valoare.

Poezia lui Vasile Voiculescu se impune, în ansamblul literaturii interbelice și postbelice, prin vibrația alegorică a sensurilor, prin expresivitatea parabolică a viziunii și, nu în ultimul rând, prin moralitatea profundă a scriitorului ce avea, fără îndoială, o certă conștiință a scrisului ca profesiune de credință și ca ritual exorcizant, purificator.

"Târziu"

Lirismul voiculescian ne captează, astăzi, interesul prin două aspecte mai importante: mai întâi prin vigoarea fluxului poetic, emanație a unei naturi lirice nu doar robuste, dar și profunde, care prefăce în lirism toate lucrurile și ființele ce se oferă ochiului lăuntric al poetului și, mai apoi, prin grația detaliului, prin caligrafia cu minuție de artizan a reliefului lucrurilor, prin sugestia delicată a intimității lor ireductibile la manifestările exterioare, dar traductibile, în fulgurante clipe privilegiate prin acestea.

Din aceste constante, ireconciliabile până când nu le intuim complementaritatea – autentică și verificabilă – se naște poezia voiculesciană în ceea ce are ea mai original. Nu sunt, probabil, deloc deplasate similitudinile ce se pot remarca între poezia de acest tip și arta icoanelor pe sticlă, amestec de robustețe a reprezentării și fior metafizic, emanație necenzurată de forță telurică și stilizare exorcizantă a lucrurilor.

În liniile ei mari, poezia lui Voiculescu trădează o evoluție liniștită, fără seisme expresive care să-i deturneze cursul trasat parcă de implacabile intenții auctoriale prestabilite, stipulate, s-ar spune, o dată pentru totdeauna, cu precizie similitudemiurgică. Nu este, de asemenea, deloc greu de stabilit o ascendență în poezia filosofică în care s-au exersat, desigur, fără prea mare succes estetic, Vlahuță sau Panait Cerna.

Există, însă, o netă diferență specifică a poeziei voiculesciene ce nuanțează locul său în perimetrul așa-numitei "poezii filosofice". Dacă Vlahuță sau Cerna inserează conceptul în poem *tale quale*, fără o adecvată prelucrare lirică prealabilă, fără nici o figurație menită să-i confere vitalitate și viabilitate artistică, lirismul sucombând tocmai din pricina ponderii conceptuale pe care e silit să o susțină, Voiculescu, însă, "*cugetă prin alegorii, prin parabole și apologuri, cu care el sporește vechiul tezaur al cărților sacre și al tradițiilor mistice*" (Tudor Vianu).

Și în poezia *Târziu*, Voiculescu coboară, într-un fel, prin alegorie, ideile din cerul lor platonician în lumea sensibilă, insuflându-le viață, modelându-le în pasta densă, aspră, a concretului. Ceea ce singularizează poezia sa, scăpând-o de spectrul stereotipiei, al repetiției sterile a unor scheme prestabilite, e tocmai varietatea, diversitatea debordantă a alegoriilor, ca și extrema plasticitate a parabolilor, menită să apropie ideea, să-i reducă amplitudinile, gradul de abstracție, în beneficiul sugestiei lirice apte să capteze fiorul intim al lucrurilor.

Poezia *Târziu* e reprezentativă pentru modul în care Voiculescu concepe și percepe actul poetic, ca transfigurare, prin alegorie, a lumii, dar și ca înglobare în corpul poemului a unor simboluri definitorii pentru propria sa condiție.

Aflăm aici o opoziție destul de pregnantă între "*faptă*" și "*vis*". Fapta e privită ca o actualizare insuficientă a idealului, a visului sau, mai curând, ca o camuflare a eului profund îndărătul gesturilor, a faptelor exterioare, lipsite de relief gnoseologic și de pregnanță ontică. Dacă visul e privit ca un evantai ineputabil de vitalități, de latențe suficiente lor însele, fapta nu e decât exprimarea unei posibilități, e, poate, un eșec al visului pe care ființa nu conținește să-l cuprindă în sine, un vis spre nemărginire, o aspirație continuă spre alte zări, spre absolut: "*Ți-ascunzi în faptă viciul ca un junghier în teacă./ Lăuntricele steme le stingi și pleci stingher./ Nu te-ar opri nici ape, nici vântul tot și, iacă,/ Nici alba profeție a Zorilor în cer*".

Față cu speranțele și visurile ființei poetului, moartea vine ca o contrapondere, ca antinomie necesară. Orizontului deschis îi corespunde astfel închiderea ființei în moarte. Cu specificarea că aici moartea nu are conotații negative, ea e valorizată ca un "*dor de moarte*", ca aspirație spre extincție, ca atracție a nirvanei în spirit eminescian, oarecum: "*Ca o albină-n câmpul cu firele răscoapte,/ Tu cați prisaca Morții: când brumele s-aștern,/ Să intri ca-ntr-un fagure de liniște și noapte,/ Flămând de neagra miere a somnului etern*".

Târziu e o poezie a contrastelor existențiale, a interiorizării și a exteriorizării unui eu liric atras deopotrivă de absolut și de cotidian, de lumea faptei și de cea a visului.

"În grădina Ghetsimani"

În grădina Ghetsimani face parte din volumul *Pângă* (1921) și e o poezie de inspirație și figurație religioasă. Poezia are ca punct de plecare un episod biblic, petrecut în grădina Ghetsimani, unde Isus s-a adresat lui Dumnezeu implorându-l să-i dea puterea de a îndura suferințele la care va fi supus. După terminarea acestei rugăciuni, Isus va fi întâmpinat de Iuda, care, sărutându-l, îl deconspiră, provocând arestarea și umilirea sa. Aceasta e fabulația cristică de la care a pornit Vasile Voiculescu și căreia i-a conferit valențe simbolice și alegorice.

Evident, în poezie, elementele de narațiune sunt puține, ele stând sub semnul esențializării și al sugestiei. Poetul e preocupat, în creația sa, de conturarea figurii eroului exemplar, a lui Isus, de punerea în lumină a frământărilor sufletești ale acestuia. Jertfele cristice sunt tot atâtea trepte inițiatice ce vor culmina cu moartea pe cruce.

Poetul nu reliefează însă doar episodul din grădina Ghetsimani, ci, pentru a conferi mai mult dramatism, mai multă vigoare tragică versurilor, reface o sinteză a mai multor episoade biblice: rugăciunea din grădina Ghetsimani, crucificarea și supliciul îndurat atunci, redarea cadrului natural transfigurat de culorile tragice ale jertfei eroului exemplar.

Este evident că axul semantic al poeziei e reprezentat de revelarea dublei naturi a lui Isus: una umană, supusă precarității și tribulațiilor trupului și una divină, ce îi permite să acceadă la universul sacralității. Prima strofă a poeziei, plasată într-un cadru natural ce concordă cu trăirile intense ale eroului liric, sugerează tocmai această dualitate constitutivă ce face ca eroul să resimtă intens suferința, dar pe de altă parte, să *"lupte"* cu soarta, să caute să-și înfrângă propriile limite umane: *"Isus lupta cu soarta și nu primea paharul.../ Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotriva într-una/ Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul/ Și-amarnica-i strigară stârnea în slăvi furtuna.// O mână ne-ndurată, ținând grozava cupă,/ Se cobora-mbiindu-l și i-o ducea la gură.../ Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă.../ Dar nu voia s-atingă infama băatură"*.

Există în poezie câteva sintagme lirice, cu mare încărcătură metaforică ce sugerează tocmai dramatismul confruntării celor două laturi ale eroului: cea umană și cea divină. *"Curgeau sudori de sânge"*, de pildă, pune în lumină suferința de neîndurat a eroului, natura sa umană, destinul său sacrificial și vocația jertfei care îi consacră statura, în timp ce o altă sintagmă, precum *"chipu-i alb ca varul"* e un însemn metaforic și simbolic al purității și naturii divine a lui Isus.

În imagini picturale și statuare, de o deosebită pregnanță a reprezentării, Voiculescu pune în scenă figura simbolică a unui personaj cu o vocație mesianică, stând sub auspiciile sacralității, un personaj liric și mitic aflat într-o situație-limită, de răscruce a destinului său sacrificial.

Conflictul dramatic dintre trup și spirit, dintre avatarurile corpului și voința divină se încheie cu triumful naturii divine, triumf ce amplifică măreția tragică a personajului (*"În apa ei verzuie jucau sterlici de miere/ Și sub veninul groaznic simțea că e dulceață.../ Dar fâlcile-nclăștându-și, cu ultima putere/ Bătându-se cu moartea, uitase de viață."*).

Ultima strofă circumscrie, cu o mai mare acuratețe a detaliilor, cadrul natural în care se desfășoară drama transfigurată de poet. E un cadru dominat de prevestiri și de înfiorare a destinului, o natură frământată, un decor ce se colorează tragic și vibrează la suferințele

îndurate de Isus. Poate că *“bătăile de aripi”* care treceau *“prin vraștea grădinii”* simbolizează același triumf al destinului divin, al naturii supratereștre a lui Isus: *“Deasupra, fără tihnă, se frământau măslinii,/ Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă.../ Treceau bătăi de aripi prin vraștea grădinii/ Și uliii de seară dau roate după pradă”*.

Poem al sublimării condiției terestre în condiție divină, *În grădina Ghietsimani* e una din creațiile reprezentative ale lui Vasile Voiculescu, prin conținut tematic, prin modalități de configurare stilistică a acestui conținut și printr-o sensibilitate acută la domeniul metafizicului.

“Sonetul CLXX (Sămânța nemuririi, iubite, e cuvântul)”

Sonetele sunt opera de maturitate lirică a lui Vasile Voiculescu, o operă în care rafinamentul expresiei se împletește cu o indiscutabilă profunzime a înțeleșurilor. Cum remarca Mircea Tomuș, *“în aceste sonete suferă și iubește nu numai contemporanul nostru, dar mai ales Omul, omul de totdeauna și de pretutindeni, «arhetipii fără de veac sau nume», evocați de poet în acel tulburător sonet, care îl așază încă o dată în vecinătatea sublimă a lui Eminescu”*.

Sonetul CLXX e un elogiu adus cuvântului întemeietor, cu valențe orfice, acel cuvânt ce se distinge de vocabula utilizată în comunicarea de toate zilele. În structura cuvântului coexistă limitarea și nelimitarea, sensul și referentul sublimat, clipa și eternitatea, latențele și actualizările (*“Sămânța nemuririi, iubite, e cuvântul,/ Eternul se ascunde sub coaja unei clipe,/ Ca-n oul ce păstrează un zbor înalt de-aripe,/ Pân' ce-î sosește timpul în slăvi să-și ia avântul”*).

Cuvântul poetic înseamnă, de asemenea, o revelare a dimensiunilor originare ale lumii, oglindire, într-un spațiu sonor restrâns a nemărginirii universului. Paradoxul acesta e plasticizat de poet prin imaginea mișcării ascensionale, a zborului spre țării (*“în slăvi să-și ia avântul”*). Dar cuvântul e, de asemenea, cel care încorporează în fragilul său tipar sentimente umane de o diversitate copleșitoare. Iubirea, ura, revolta, nostalgia, suavitatea și grotescul se regăsesc deopotrivă în spațiul cuvântului încărcat de poeticitate, sunt desemnate de vocabula articulată în diverse modulații.

Iubirea e o temă privilegiată a sonetelor voiculesciene. În această poezie, iubirea e reprezentată poetic ca o forță aproape divină ce are darul de a smulge ființele din postura lor efemeră, din condiția lor precară, pentru a le reda unei condiții originare, arhetipale, pentru a le sugera o lumea ideală.

Iubirea provoacă dezrobirea ființei adânci din temnița cărnii, eliberarea de tiparele strâmte ale timpului și spațiului și accesarea la un spațiu paradisiac și la un timp utopic, al regăsirii identității autentice a ființei și a comuniunii cu celălalt: *"A fost de-ajuns un nume, al tău, sol dezrobirii,/ S-au spart și veac, și lume; ținut prizonier/ A izbucnit în țândări, viu, vulturul iubirii,/ Cu ghearele-i de aur să ne răpească-n cer"*.

"Magicele chei" pe care le poartă în sine ființele umane sunt tocmai acele modele originare ale cunoașterii și ale afectivității pe care le-a sădit Dumnezeu și prin care conștiința omului se poate ridica la contemplarea lăunțurilor platoniciene imuabile, eterne și desăvârșite.

Invocația din final a poetului are ca obiect aspirația la desăvârșire, la *"pura-ntâietate"*, prin care ființa își poate regăsi rădăcinile adânci, divine, acele rosturi originare pe care, în urma *"căderii"*, și le-a uitat: *"Cine ne puse-n suflet aceste magici chei?/ Egali în frumusețe și-n genii de o seamă,/ Am descuiat tărâmul eternelor idei;/ Supremelor matrițe redați, care ne cheamă/ Din formele căderii, la pura-ntâietate,/ Să ne topim în alba, zăisca voluptate"*.

Cuvântul dispune, așadar, în viziunea lui Vasile Voiculescu, de puteri magice; el oglindește, pe de o parte, o realitate contingentă și, pe de alta, o transfigurează, îi redă marja de idealitate, acea față ascunsă a sa ce nu se regăsește decât printr-o *"lectură"* poetică a lumii. Cuvântul are însușiri demiurgice, e logos purificator și întemeietor, ieșire din conturul strâmt al cunoașterii sterpe și înălțare la rosturile arhetipale ale cunoașterii mitice.

Evocare a unor semnificații mai mult sau mai puțin latente în ființa umană, cuvântul marcat de lirism e și invocare a esențelor, desemnare a lumii prin prisma ficționalității.

Receptare critică

"Locul lui Vasile Voiculescu în poezia română dintre 1920-1944 este bine fixat. Poetul face parte din grupul tradiționaliștilor de după primul război mondial, care au ținut dreaptă cumpăna lirismului nostru (...).

De la întâia sa culegere, *Poezii* (1916), Voiculescu aspira la desăvârșirea proprie, pe care o întrevădea în clipa când va descoperi pe Dumnezeu. Inspirația religioasă îl făcea de cele mai multe ori să versifice scene biblice, să folosească motive creștine chiar în cântece lumești. Nu putem spune că vibrația creștină de atunci era curat creștină, și nici curată (...).

Momentul liric exprimat, pe lângă setea de cunoaștere a spiritului, conține sugestii despre eforturile Creațiunii întregi de a-și identifica și mărturisi Creatorul, semnificând în același timp, la poetul acestor versuri, o mișcare admirabilă de a se proiecta în univers ca singura conștiință ontologică. Se vede bine dar că meditația religioasă se combină cu meditația zisă «filosofică» (...).

Cu volumul *Din Țara Zimbrului și alte poezii* (1918), Voiculescu încerca modul tradițional și patriotic al lirei și chiar struna ocazională (...).

Atingând accente demne de un Octavian Goga, al cărui timbru înverșunat se putea recunoaște în câte un vers (...), poetul n-avea totuși glas atât de puternic, încât să fie auzit de mulțimea căreia i se adresa (...). Dar a doua jumătate cuprinde versuri nelegate de nici o împrejurare imediată.

Energia tonului era în adevăr plină de făgăduințe. Versurile *Chemării* sunt aproape gesticulate. O gesticulație vitală, după cum ușor se observă, le susține. Dar noutatea vestită nu este a unui ideal artistic, ci a idealului optimist de viață ce i s-a transmis poetului de la Vlahuță. Aceasta e semnificația «cântărilor vieții» și «sufletelor nestinse». Autorul rămăsese încă în mișcarea de diferențiere față de eminescianismul deprimant. În altă poezie, fiind iarăși vorba de forța activă a sufletului, de «măinile voinței ce-i fără șovăială», înțelegem că autorul n-a istovit încă puterea optimismului metodic al lui Vlahuță (...).

Nici *Pângă* (1921) nu duce mai departe, în realizări, voința inovatoare. Imaginile sunt în adevăr mai puternice, reliefurile exprimării e mai mare, tehnica poetică mai precizată (...).

În cuprinsul noului volum (*Poeme cu îngeri*, 1927), un vers ne confirmă răstăcirea credinciosului în aventura vitalismului («Spuneți-i că m-am înturnat»), un altul cântă sufletul-porumbel, pe care «instinctul nesmintit» îl întoarce, oricât de târziu, la Dumnezeu-cuib (*Sufletul*); poetul care altădată credea că poate minuna cerul cu focul din piept și că îl poate chiar îngrozi cu spada Voinței este creștinul cel mai umilit acum, când roagă să i se primească ofranda, potrivit datinei (*Grâu comun*); o strofă ni-l arată împiedicat, însă să devină înger de chiar «vraja Vreii» (*Înger amânat*), iar alta – făcând haz, dimpreună cu asinul, calul și cămila, de palatele în care caii-călăreți se așteptau să găsească pe Mesia (*Pe drumul de aur al Sidonului*) (...).

Un spor incontestabil de meșteșug, ieșit însă din echilibrul cu forța lirică, pe care o arată din plin *Poeme cu îngeri*, a dovedit Voiculescu în timp cu culegerile *Destin* (1933) și *Urcuș* (1937) (...).

Abia *Urcuș* însemnează în adevăr orientarea poetului către un ideal de artă diferit. *Urcușul* este începutul unei alte cariere poetice.

Căci virtutea plastică de până aici, în care Vasile Voiculescu excela adesea, devine virtute muzicală (...).

Căci până la volumul numit mai sus, Voiculescu se afla față de sine, față de mișcările conștiinței sale, ca într-un basm psihologic cu făpturi fantastice cărora le spunea «Sufletul», «Voința», «Simțirea», și dintre care lipsea numai «Rațiunea», ca să putem înțelege dintr-o dată raționalitatea acestei autoscopii, cu toate că, mai bine zis, nu lipsea deloc nici aceasta, de îndată ce ni se arăta jocul independent al facultăților ca în tratatele psihologiei clasice.

Sunetul, cu estetica lui târzie în opera lui Voiculescu, care a înlocuit pe aceea a reliefului, practică îndelung, a mai avut ca rezultat, pe lângă susținerea lexicală, o deplasare sensibilă către privirea mai modernă a jocului psihologic; în locul personificării facultăților sufletești, muzicalitatea urmărită ca prim efect artistic a tras stările de simțire mai fluente, adică mai adevărate. Ceea ce însemnează că atitudinea de observator a lui însuși poetul nu și-o schimbă; numai punctul de observație în *Urcuș* e altul. Aceasta ar fi devenirea cea mai interesantă pe care i-o surprindem în volumul *Întrezăriri* (1939) (...).

Întrezăriri își prezintă autorul ca pe un bogomil, vechi cititor de texte religioase apocrife, ajuns să ucenicească la Școala lui Valéry. Așa încât gustul experiențelor poetice eteroclite conduce însă, sigur de sine, talentul lui Vasile Voiculescu”.

(Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol.3, p.193-231)

“*Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare* (...) constituie o experiență artistică singulară, și nu numai în aria literelor noastre. Prin subordonarea lor, în punctul de pornire, la o operă model – (...) – ele se indică drept o operă de epigonism; însă prin forța lor lirică, prin plasticitatea expresiei românești, care nu sunt cu nimic tributare modelului ales, ele se impun ca un miracol al poeziei noastre, obligându-ne să reflectăm la o reinstituire semantică a termenului de epigonism, operație care să elimine din sensul lui orice nuanță depreciativă (...). Ce înseamnă însă o *traducere imaginară*? (...). Ceea ce o caracterizează, forma majoră a epigonismului, nu e sugestia unei alte paternități artistice, amprenta modelului, dependența de o anumită personalitate, cât mai ales impresia de a fi scăldată într-un difuz dar puternic *sentiment al culturii* (...). *Traducerea imaginară* este, deci, locul geometric al unei întâlniri de cultură: revitalizarea unui vechi tipar, actualizarea unor virtualități spirituale prin turnarea în acest tipar a unei autentice trăiri lirice, a unei experiențe unice.

Modelul englez i-a sugerat poetului român *forma consacrată a sonetului* (...), dialogul imaginar cu persoana iubită (inclusiv caracterul ambiguu: unele sonete par adresate unui prieten, altele unei femei), și – mai ales – «conștiința de artist» a celui care vorbește, dimensiunea creatoare a eului liric. Să adăugăm la aceasta o arie foarte vastă din care ambii poeți culeg termenii lexicali, imaginile și metaforele: (...) la Vasile Voiculescu, în mod similar, lumea vegetală, animală, mitologia, terminologia financiară, relația timp-spațiu, mistica nestematelor, alchimia, sfera morală, viața militară, universul marin, perindarea anotimpurilor etc. furnizează termeni și imagini revelatoare. Modelul i-a sugerat, desigur, și continuă alternanță a tonului – de la imprecăție până la ditiramb. Interesant ni se pare faptul că, deși aceste arii se suprapun, nici una din imaginile voiculesciene nu copiază imagistica poetului englez: acceptând shakespearismul ca punct de plecare, poetul român își concretizează pasiunea în tropi care aparțin propriei sale experiențe de artă, refuzând decalcuri, împrumuturi, influențe directe (...).

Opoziția insolubilă a întregii lirici voiculesciene se concretizează în *Ultimele sonete* într-o dualitate esențială a iubirii: pe de o parte, dragostea este exercițiul spiritual suprem, pe de altă parte, ea se manifestă ca o forță pasională devastatoare, aproape tragică. Ca aspirație și, mai mult, ca realizare a unui prag de spiritualitate și noblete umană. Iubirea este identificată cu Poezia, primește din partea acesteia girul unei biruințe asupra cărnii și efemerului (...). De aceea, iubirea – asemeni poeziei – are un rol orfic: acela de a transforma suferința în bucurie, păcatul în inocență și extaz; căci «*scrisul e o nuntă*», care făcând din «*orice cuget o patimă adâncă*», izbutește să salveze din «*spațiul durerii*» inima îndrăgostitului (...).

Astfel, alternând între brutalitate și suavitate a expresiei, între resemnare și entuziasm, între o iubire care-l îmbogățește și alta care-i oferă doar disprețul și trădarea, între decepția care-i stârnește invectivele și credința că se va salva printr-o poezie, între o posesiune concretă pe care nu vrea s-o împartă «*nici cu Dumnezeu*» și alta în care se simte refăcând arhetipul platonice al androgenului, Vasile Voiculescu ne face părtași, în *Ultimele sonete*, la una din legile fundamentale ale Firii (...).

(Ștefan Augustin Doinaș, în *Orfeu și tentația realului*,
p.179-199)

Bibliografie

Ștefan Augustin Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, Ed. Eminescu, București, 1974; Alexandru George, *Semne și repere*, Ed. Cartea Românească, București, 1971; Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Ed. Minerva, București, 1974; Mihai Ungheanu, *Pădurea de simboluri*, Ed. Cartea Românească, București, 1973; Ion Vlad, *Descoperirea operei*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1970.

IV. AVANGARDA

Definire conceptuală

Avangardismul nu poate fi înțeles în mod eficient decât ca un fenomen literar de ruptură, schismă și radicalitate. Desprinderea de tradiție se efectuează, în cazul avangardismului, într-un mod violent, în numele noutății absolute și al sincronizării cu datele civilizației moderne trepidante.

Toate orientările de avangardă (futurismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul) au, cel puțin ca punct de plecare, o reacție netă, polemică, chiar virulentă, la adresa tradiției.

Literatura trebuie pusă, cred scriitorii și artiștii avangardiști, pe un fundament cu totul nou, pornindu-se de la zero, punându-se, așadar, între paranteze tot ceea ce vine de la tradiție, de la experiențele deja consumate, care sunt, așadar, datate, clasificate.

În *Manifestul Dada* din 1918, Tristan Tzara formulează cu evidență și chiar cu vehemență aceste postulate ale avangardei: *"Nici un pic de milă. După masacru ne rămâne încă speranța unei umanități purificate. Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc pe alții în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare își făurește arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre și de spasme fertile (...). Așa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independență, de neîncredere față de comunitate. Cei care sunt cu noi își păstrează libertatea. Noi nu recunoaștem nici o teorie (...). Fiecare om trebuie să strige. E de împlinit o mare muncă distructivă, negativă. Să măturăm, să curățăm (...). Abolirea memoriei: Dada; abolirea viitorului: Dada; credință fără discuții în orice zeu produs imediat al spontaneității: Dada (...). Libertate: DADA DADA DADA, urlat de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor și a tuturor contradicțiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerențe: VIAȚA"*.

Oricât ar părea de paradoxal, avangarda își extrage, cum observă Matei Călinescu, *"toate elementele de la tradiția modernă, dar, în același timp, le dinamitează, le exagerează și le plasează în contextele cele mai neașteptate, făcându-le aproape de nerecunoscut"*.

Suprarealismul, de pildă, deși se definește la rândul-i în termeni de ruptură violentă față de tradiție, față de tiparele prestabilite, își extrage unele dintre principiile sale din onirismul romantismului german. Visul, ca imperativ al creației și al trăirii, alăturarea unor obiecte

disparate, asocierea unor elemente incompatibile cu scopul creării unei frumuseți convulsive, dar cu atât mai autentice – toate aceste principii se regăsesc în estetica suprarealistă.

André Breton, în *Primul manifest al suprarealismului*, din 1924, definește orientarea suprarealistă astfel: *"Suprarealism, substantiv masculin. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îți propui să exprimi, fie verbal, fie în scris, sau în orice altă manieră, funcționarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale (...). Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociații neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să surpe definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieții"*.

Procedeul literar prin care scriitorii suprarealiști căutau să redea autenticitatea primară a creației este dicteul automat, cu alte cuvinte: transcrierea rapidă, fără oprire ori cenzură a factorului rațional, a celor mai spontane senzații și trăiri pornite din subconștient, prin asociații mentale netrucate, notate în stare nudă.

Cele mai importante principii ale avangardei ar fi așadar: fronda împotriva închistării spiritului burghez, negarea vehementă a întregului edificiu cultural artistic dinainte, aderența la procedee artistice care stimulează hazardul, illogicul, absurdul, depășirea barierelor dintre conștient și inconștient, cu scopul de a se ajunge la acea realitate integrală pe care Breton o numește *suprarealitate* etc.

În literatura română avangarda s-a manifestat în diverse moduri și modele estetice. Constructivismul, de pildă, pune sub semnul îndoielii modelele tradiționale, mitizând în schimb tehnica modernă. Scriitorii constructiviști doreau să creeze forme noi, produse ale spiritului uman, care să nu aibă nici o legătură cu realitatea. În proză, constructivismul a militat pentru o sinteză a genurilor literare, apelându-se la procedee cinematografice, sau la tehnica reclamei luminoase.

Constructivismul a fost promovat de reviste precum "Contemporanul" (1924), "75 h.p." (1924), "Punct" (1924-1925), "Integral" (1925-1928), reviste ce au avut un anume impact în epocă. Reprezentanții cei mai importanți ai orientării au fost Ion Vinea, Marcel Iancu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Ion Călugăru etc.

Suprarealismul românesc a fost reprezentat de scriitori precum Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Victor Brauner, Geo Bogza, Sașa Pană, Gherasim Luca etc. Publicațiile suprarealiste cele mai însemnate au fost: "unu" (1928-1932), "Urmuz" (1928), "Alge" (1930).

Avangarda nu e nimic altceva decât un semn al unei imperioase nevoi de schimbare. Schimbare a mentalității, a procedeeleor literare, a sensului valorilor. Acțiunea de primenire întreprinsă de avangardă, chiar dacă “șocantă” ori virulentă pentru habitudinile și așteptările unui receptor comod, a fost una purificatoare. De altfel, cum se știe, în orice mișcare distructivă adastă o posibilă detentă creatoare, fapt observat, de pildă, într-un paradox, de scriitorul Ivan Bunin: “*A distruge înseamnă a crea*”.

Avangarda și-a asumat tocmai acest rol, de a refuza compromisul, de a demitiza orice poncife și canoane estetice, de a întreprinde o radicală înnoire a limbajului poetic.

Receptare critică

“Avangarda radicalizează și absolutizează de fapt o obsesie mai generală în literatura și arta momentului, care este aceea a dinamismului, a opoziției față de tot ce ar putea ilustra staticul, inerția spiritului. Accentul particular i-l conferă tocmai acest maximalism, împingerea la extrem a principiului dinamic până la explozia formelor și structurilor cunoscute ale comunicării, exacerbarea unei vitalități ce nu mai suportă nici un fel de îngrădire, instaurarea unei lumi a disponibilității și metamorfozei continue. Adevărilor imuabile, crezute eterne, abstracțiunilor unei rațiuni prea sigure pe sine, pozitivismului prin excelență «realist», determinismului mecanic – li se opune fluxul dinamic al trăirii, spontaneitatea impulsurilor vitale, intuiția și imaginația, hazardul întâlnirilor revelatoare, un relativism corespunzător *crizei conceptului de realitate* ce urma prea marilor certitudini și evidenței pe care se întemeiasă, în esență, secolul precedent”.

(Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, p. 8)

“În domeniul estetic propriu-zis, spiritul avangardei duce în mod obligator la negarea artei tradiționale, la contestarea și depășirea continuă a formelor curente și accentuate de creație. Avangarda refuză orice model, detestă violent «gustul» consacrat, are «oroare – cum declară și *futuriștii* – de tot ce este vechi și comun». Dar tocmai această poziție radicală, în aparență foarte limpede, se dovedește plină de concluzii:

a) Concluzia imediată este afirmarea, chiar dacă la cea mai înaltă tensiune, a ideii de noutate literară, poziție «veche», «tradițională» și mai ales consubstanțială oricărui act de creație (...).

c) O altă identificare, explicabilă și abuzivă totodată, adevărat clișeu publicistic, este avangardă – experiment (...). Dacă avangarda experimentează numai pentru a experimenta, a formula diferite ipoteze și a nu duce la bun sfârșit nici una, devine limpede că o adevărată literatură avangardistă nu s-ar putea constitui și organiza, de fapt, niciodată (...). Ideea figurată a «laboratorului» n-are, în sfera avangardei, alt sens decât al anticipării, lansării ofensive a unui program de ruptură (...).

f) Ce rezultă din întreaga analiză? Avangarda reprezintă ultima și cea mai violentă reacțiune anticlasică a spiritului literar modern. «Ruptura» avangardistă constituie un moment-limită, de paroxism, dintr-o lungă serie de rebeliuni literare, de o intensitate și amplitudine foarte variate (...).

g) Toate aceste constatări duc la recunoașterea existenței avangardei – așa-zicând *eterne* – efect periodic al permanentei opoziții dintre «noutate» și «tradiție», ordine și aventură, clasic și modern, adevărată sistolă și diastolă a istoriei literaturii”.

(Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, p. 194-199)

“Prefer să definesc avangarda în termeni de opoziție și de ruptură. În timp ce majoritatea scriitorilor, a artiștilor, a gânditorilor își închipuie că sunt ai vremii lor, autorul rebel e conștient că este împotriva timpului său. În realitate, gânditorii, artiștii sau personalitățile de toate ordinele nu mai îmbrățișează, de la un anumit moment încolo, decât niște forme sclerozate; ei au impresia că se instalează din ce în ce mai solid într-o ordine ideologică, artistică, socială oarecare, care li se pare actuală, dar care începe să se clatine, are fisuri pe care ei nu le bănuiesc. Într-adevăr, prin chiar forța lucrurilor, de îndată ce un regim e instalat, el e și depășit. De îndată ce o formă de expresie este cunoscută, ea s-a și perimat. Un lucru spus e deja mort, realitatea se află dincolo de el. El este un gând înghețat. Un fel de a vorbi – deci un fel de a fi – impus ori doar admis este deja inadmisibil. Omul de avangardă este opozantul față de un sistem actual. El este un critic a ceea ce este, criticul prezentului, nu apologetul lui”.

(Eugen Ionesco, *Note și contranote*, p. 68)

“«Cearta» s-a iscat, și la noi, mai devreme, chiar dacă rădăcinile ei nu se prelungesc atât de mult în timp ca în literaturile de mai veche tradiție, precum cea franceză, față de care literatură modernă românească s-a arătat în mod deosebit sensibilă. Mișcarea de

avangardă n-a apărut pe un teren tocmai nepregătit: până în anii '20, când se încheagă primele grupări «extremiste», se produsese nu puține schimbări în raportul de forțe în spațiul literar, și ele indicau o limpede deplasare a centrului de greutate spre «modernism». Încă în contemporaneitatea lui Eminescu, Alexandru Macedonski începuse să anunțe alte perspective ale poeziei, interesat de cele mai noi experiențe și participând la ele simultan cu efortul european de înnoire (...).

Dacă înclinațiile ludice, bufonada, gesticulația clovnescă, parodia, caricatura și, în genere, «teatralizarea poeziei» caracterizează în chip esențial întreprinderea dadaistă, reactualizarea lor, chiar de scurtă durată, în cadrul avangardei românești nu e deloc surprinzătoare, cu atât mai mult cu cât «actorii» noului spectacol au câștigat, în timp, și o distanță de spectatori față de celelalte înscenări, de la Zürich sau de la Paris. În plus, neputându-se manifesta la vreme (în ciuda premiselor existente, sincrone cu simptomele modernismului european sau chiar devansându-le într-o oarecare măsură), dadaismul românesc capătă un caracter «recapitulativ», anamnestic, prefăcând simbolic momentul acelei *tabula rasa* proclamată de predecesori, procedând la distrugeri în efigie ale discursului poetic tradițional, dând cu tifla academismelor, exersându-se, în ultimă instanță, prin joc, în vederea unor acțiuni viitoare, de anvergură.

Retrăită chiar la acest mod prin excelență spectacular «starea de spirit» dadaistă își dovedește capacitatea de supraviețuire, și ea se va perpetua de altfel în toate celelalte orientări mai constructive, ale avangardei: primatul vieții față de artă, cultul spontaneității împotriva tuturor convențiilor, formularelor, tiparelor prestabilite, spiritul polemic ascuțit, secondat de o permanentă punere în chestiune a propriului statut, relativismul și deschiderea spre o dinamică absolută a spiritului și, nu în ultimul rând, umorul, ironia, atracția jocului ca expresie, în egală măsură, a libertății și «subversiunii» realităților stagnante ale lumii burgheze sunt astfel de date definitorii (...).

Primul articol consacrat de «Contemporanul» artei moderne – *Note de pictură* –, apărut în numărul 4 al revistei (24 iunie 1922), fără semnătură, dar datorat probabil lui Marcel Iancu, se referă în chip semnificativ la *abstracționism*, celălalt nume al *constructivismului*, considerat în raport cu cubismul, dar și cu romantismul, impresionismul și expresionismul, într-o tradiție modernă militând «pentru o cât mai liberă interpretare a alcătuirii lumii». Câteva dintre trăsăturile abstracționismului evidențiate aici le vom regăsi pe parcurs în diferite variante, sub pana ideologilor grupării: «*Abstractismul, în sfârșit, nesocotește modelul, aspectele naturii, vechile pretexte de*

pictură. Nu mai e nici interpretarea lumii din afară, nici nu caută un punct de sprijin în ea. E lăuntric și personal. Pornești de la linie și culoare ca de la valori absolute, întocmai cum muzica pornește de la sunet (...). Pictura astfel liberată, devine o construcție abstractă, ca o simfonie neprogramatică»”.

(Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, p. 21, 80-81, 85-86)

“La începutul secolului al XX-lea, cultura românească, deși în aparență întârziată, era în linii mari sincronizată cu Europa. În primul deceniu, când pe continent nu izbucniseră încă marile mișcări de înnoire, climatul acestei culturi avea deja pregătiți gemeni revoluționari prin care unii reprezentanți ai săi vor participa decisiv la avangarda europeană. Astfel, trebuie să amintim prezența lui Constantin Brâncuși la Paris și aportul său fundamental la revoluționarea formelor sculpturii alături de Giacometti, Arhipenco, Henry Moore. Dacă scrierile suprarealist-absurde ale lui Urmuz, care circulau pe cale orală în cercurile literaților români din București înainte de primul război mondial, ar fi fost cunoscute la un nivel mai larg, ar fi făcut din autorul lor un precursor de talia lui Lautréamont pentru suprarealiști. Receptarea simultană apariției a mișcării futuriste a lui Marinetti în România constituie o dovadă despre puterea de asimilare și sincronizare a culturii române”.

(Marin Mincu, *Eseu despre textul poetic*, vol. II, p. 248-249)

“Pe când Dada nega totul, chiar și pe sine, suprarealismul crede în existența unor adevăruri ferme, chiar dacă paradoxale ori contradictorii. Pe când Dada se revoltă împotriva oricărei dogme, voia să dizolve orice valoare, suprarealismul vrea să reveleze adevăruri și valori absolute, să pună în lumină descoperiri esențiale cu privire la conștiința umană. Astfel, dacă poetica dadaistă nu este, în ultimă esență, decât o expresie a revoltei și a voinței de a dezagrega, poetica suprarealismului se propune ca o doctrină coerentă, care folosește în scopuri pozitiv-creatoare până și negația ori revolta”.

(Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, p. 373)

Bibliografie

Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, Ed. Minerva, București, 1976; Gheorghe Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, Ed. Minerva, București, 1989; Eugen Ionesco, *Note și contranote*, Ed. Humanitas, București, 1992; Adrian Marino,

Dicționar de idei literare, vol. I, Ed. Eminescu, București, 1973; Marin Mincu, *Eseu despre textul poetic*, vol. II, Ed. Cartea Românească, București, 1986; Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Ed. Minerva, București, 1990.

ILARIE VORONCA

Până la plecarea în Franța, Ilarie Voronca a publicat în țară zece volume de versuri, între care: *Restriști* (1923), *Colomba* (1927), *Ulise* (1928), *Brătara nopților* (1929), *Zodiac* (1930) etc.

Născut în 1903 la Brăila, Voronca moare la 5 aprilie 1946, la Paris. Studiază la Facultatea de Drept din București. A debutat în revista "Sburătorul" (1921) cu versuri ce păstrau în ele ecoul melancoliilor bacoviene, apăsătoare și nevrotice. În 1926 pleacă la Paris, intenționând să obțină doctoratul în drept, după ce, în urmă cu doi ani, în 1924 întemeiasă, împreună cu pictorul Victor Brauner, revista dadaist-constructivistă "75 h.p.". Publică și în alte reviste de avangardă ("Punct", "Integral", "unu").

Fără îndoială, creația poetică a lui Ilarie Voronca oglindește în propriile sale structuri principalele trăsături ale avangardei românești. Dacă versurile de început se înscriu în tonalitatea sentimentală și melancolică a târgului provincial, pot fi întrezărite, totuși, unele semne ale imagismului luxuriant de mai târziu, semne pe care Lovinescu, de pildă, le receptează ca atare, atunci când remarcă "*facilitatea aproape prodigioasă de a se exprima în comparații și imagini*".

Orientându-se spre constructivism, Voronca vădește, dincolo de practica unei scriituri fastuoase și trepidante, certe calități de teoretician al literaturii. Poetul repudiază, în această perioadă, sensibilitatea sentimentală și "*dezagregarea bolnavă, romantică suprarrealistă*", propunând modelul "*ordinii, esență constructivă, clasică, integrală*". Construcția poeziei trebuia să fie fundamentată, în viziunea lui Voronca, atât pe un concept al ordinii și al geometriei suverane, cât și pe principiul "*liberei înșiruii a cuvintelor*". Pe de o parte rigoare și plasticitate ordonată, pe de altă parte o mare libertate de asociere a enunțurilor și cuvintelor.

Volumul *Invitație la bal* e reprezentativ pentru o astfel de viziune și concepție lirică. Decorul poetic e reprezentat de viața trepidantă a metropolei, iar versurile sunt concentrate, contrase la maximum, oarecum ermetice, în timp ce densitatea imagistică are rolul de a sugera ritmul rapid al existenței, dinamismul vieții citadine:

"Supapă ora în alamă și zinc/ sângele face salturi de necrezut subteran/ acid pasul ca un cuvânt cub deschis/ câmpul între coaste curb sau plan.// Amazoană peste preerii în vis/ laț gândul răsturnat în oglinzi/ zgomotele descresc ca prețul cerealelor". Eterogenitatea imaginilor și a obiectelor pe care le surprind liric vor să ofere cititorului impresia unei existențe trăite febril, dar și a asediului conștiinței sub imperiul unor senzații năvalnice.

Poemul *Colomba*, în cinci cânturi, e o celebrare a ființei iubite, efectuată într-o trambă de imagini fastuoase, aproape delirante, de un fior al ineditului incontestabil. Femeia iubită este, astfel, *"iarnă tăiată-n fildeș cu norii-ntr-o căldare"*, *"zvon răspândit în cerul strâns pe genunchi cu pled"*, *"trup cu-arături cu-ntoarceri cu umăru-n fântână"* etc. Sentimentul iubirii e o formă de trăire frenetică în cadrul unei naturi asimilate de simțurile îndrăgostiților cu patimă, o comuniune empatică ce transformă, cum precizează Ovid S. Crohmălniceanu sentimentele în *"însușiri fizice"* (*"Știu clopotu-ntr-o coastă și plantele marine,/ grădină-n os săpată cu brațele-n lămâi/ știu fructele rotunde ca mersul tău și pline/ de coacăze-n mireazma de buruieni în clăi"* sau *"te-aplec și-ntrebi privirea și degetu-n licoare/ mă-ncerci ca pe un lacăt și bați ca-n lăicer/ genunchiul ca o ușe mă umple de răcoare/ și sângele-n desfaceri se reazimă de cer"*).

În volumul *Plante și animale*, poetul își exprimă aderența la frumusețea naturii, în poeme ce alcătuiesc arhitecturi somptuoase de imagini. Nu e vorba propriu-zis de descrieri de natură aici, ci, mai curând de o mare capacitate de absorbție senzorială ce se transpune în versuri plastice, evocatoare (*"în ierburi alunecă tăciunii din privirea vulpilor"*, *"trandafirii opresc vântul în agrafa rochiilor"*, *"prin gratiile cerului zilele se dau peste cap ca maimuțele"*, *"botul vacilor adulmecă munții ca alte ugere"*).

Comuniunea dintre ființa umană și armoniile naturii e desăvârșită aici. Poetul celebrează, de asemenea, cu duioșie și blândețe, frumusețile umile, lipsite de anvergură: *"Ce melodios e piciorul asinului/ ca un deget copita mică atinge clapele pietrelor/ coapsele au o legănare în mers ca apele/ asinul cunoaște pleoapa potecilor"* (*Privește*).

"Miliardar de imagini", cum l-a caracterizat Lovinescu, Ilarie Voronca recurge la metaforism ca la o modalitate de eliberare a resurselor subconștientului. G. Călinescu găsea la Voronca o *"voluptuoasă receptivitate senzorială, un simț al plasticii cuvântului excelent și o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepție"*.

Pe de altă parte, poetul consideră că între trăire și cuvânt există o inacceptabilă inadecvare, o incompatibilitate ce ține de natura diferită, și chiar opusă, a celor două entități: *"Hotărât lucru, între ceea ce se petrece în noi și ecoul fragmentar al cuvintelor, e o diferență de voltaj, e o insuficiență aortică (...). Dacă rostul cuvântului nu ar fi decât de a reproduce, atunci de la început reproducerea e mincinoasă. Iubesc în meșteșugul scrisului tocmai slăbiciunea lui, neputința de a reda cu precizie (precizia e întotdeauna îngâmfată și corsetul, fie el al matematicii, fie al prostituatei, îmi repugnă) ceea ce gândul a iscodit, ceea ce într-o scăpare impalpabilă, nebuloasă din mine sau din spațiu a lăsat să se întrevadă"*.

Ilarie Voronca e unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai avangardismului românesc, prin creația propriu-zisă, dar și prin vocația sa de teoretician al literaturii.

"Ulise"

(fragmente, I și IV)

Titlul poemului nu este deloc întâmplător, în măsura în care eul liric se definește pe sine prin periplusul pe care-l efectuează într-o realitate polimorfă, descentrată și haotică, în care singurul fir ordonator e obsesia vizualizării unor noi spații, a descoperirii unor teritorii noi, a circumscrierii unor senzații inedite.

Poetul e așadar un alter-ego al eroului homeric, un ins de o mare disponibilitate afectivă și senzorială, ce trăiește prin toți porii lumea, cu toate aspectele sale, de o uluitoare vehemență a empiricului. Evident, sintaxa textului poetic nu transcrie întocmai sintaxa lumii, dimpotrivă se petrec numeroase distorsiuni și falii între cele două domenii. Imaginarul poetic e, adesea, incongruent, sinuos, eliberat de ordinea realului, desemnat la statutul unei refracții, mai curând decât al unei reflecții a lumii în structurile textului.

G. Călinescu surprindea, în *Istoria...* sa tocmai un astfel de imagism abundent, prin care sunt absorbite în structurile textului liric detalii disparate, forme dispersate ale unei realități proteice: *"În limitele acestui imagism nu se poate tăgădui lui Ilarie Voronca o voluptuoasă receptivitate senzorială, un simț al plasticii cuvântului excelent și o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepție. De fapt, câtă impresie poetică este, nu vine din metafore înțeleșe ca niște analogii. Poezia stă în numărul extraordinar de obiecte și ființe al căror inventar s-ar putea face, care sunt evocate de poet cu o voluptate extatică"*.

Nimic mai străin spiritului lui Ilarie Voronca decât încremenirea într-un tipar, inerția, starea pe loc ori retractilitatea. Poetul e, dimpotrivă, un spirit pentru care explorarea e o formă de viață și asumarea concret-senzorială lumii o manifestare a unei propensiuni spre noutate, spre inedit, spre zone cu totul necercetate înainte.

Pe de altă parte, Voronca e și un poet al vieții moderne, cu toate datele inerente acestei condiții: ritmul trepidant, alert, multitudinea de aspecte ale realului ce se înfățișează ochiului aproape instantaneu, succesiunea rapidă a evenimentelor, dinamismul mișcărilor – exterioare și interioare, ca în următorul fragment: *"îți închin un imn fie veac al mediocrității/ nu mai vânam ursul sur prin munții americii (...)/ clădim un cer peste acoperișuri ca mădulare/ pe bulevarde sirenele, autobuzele/ cum acompaniază concertul prin fără fir/ veac al asigurărilor și al reclamei luminoase/ e ora când englezii o aplaudă pe raquel meller/ și refuză buchetul de violetă/ aruncă lumini jocurile de ape/ scrâșnesc din dinți marile cotidiene/ și iată: agenții companiilor de afișaj/ primenesc rufăria zidurilor"*.

Poetul e asemenea unui profet ce privește însă în viitor, încercând să refacă traseele propriei sale memorii și dimensiunile percepției sale uluitoare de atente la detalii, dar și la fizionomia întregului existenței.

Ca orice adept al avangardei, Voronca nu mai aderă la imaginea poetică tradițională, marcată de ordine, armonie și echilibru, tocmai pentru că o astfel de imagine e resimțită ca falsă, idilică și convențională. Poetul apelează, dimpotrivă, la imaginea convulsivă, asimetrică, sfărâmând armonia idilizantă a versului tradițional și desfigurând sintaxa proprie, să zicem, simbolismului.

Elocventă în acest sens e partea a patra a poemului *Ulise*, în care regăsim frenezia senzorială atât de caracteristică lui Voronca. E vorba de descrierea unei piețe de legume, o descriere abundentă, în care formele și aromele se împletesc într-un peisaj cu un relief luxuriant, iar comparația enormă ori, dimpotrivă, de mare rafinament, e figura stilistică privilegiată: *"te oprești la vânzătoarea de legume/ îți surâd ca șopârle fasolele verzi/ constelația mazărei naufragiază vorbele/ boabele stau în pâstaie ca școlarii cuminți în bănci/ ca lotci dovleceii își vâra botul înaintează/ amurgește sfeclele ca tapițerii pătrunjelul mărarul/ iepuri de casă ridichii albi pătlăgelele/ vinete înnoptează iată tomatele ca obrajii transilvănenelor/ în broboade de mângâieri cristale pașii/ conopidele cât omăt întârziat pe boschetele de șoapte/ și sticle cu apă minerală morcovii oglinzi fluviul (...)"*.

Imnul închinat cartofului ne oferă, s-ar zice, o contrapondere a deschiderii nelimitate spre lume din prima parte. Elogiul adus acestei legume umile se transformă într-o alegorie imagistică a întregii vieți ce se regăsește, condensată, în trupul neînsemnat al tuberculului.

Receptare critică

“Imagistica sa, aproape niciodată banală, se distinge printr-o acuitate senzorială puțin comună. În fața lucrurilor, întreaga ființă a poetului freamătă și o percepție declanșează la el fulgerător alta, chemată de înlănțuiri subiective, dar cu motivări organice, adânci (...). Citite astăzi, când libertatea lor metaforică nu mai șochează ca atunci când au fost scrise, poemele lui Voronca își dezvăluie fluxul liric dens și continuu, dirijat de bogate modulații sufletești (...). Voronca posedă calitatea și mai neobișnuită de a se putea menține într-o febră lirică radioasă. El reușește să facă poezie adevărată cu sentimente de încredere, nădejde, dăruire, altruism umanitar. Acolo unde foarte mulți cad în retorică găunoasă, Voronca aduce, ca Eluard, o autentică revărsare de iubire pentru nemărginita frumusețe a lumii”.

(Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, p. 417, 418-419)

“Dar ceea ce atrage cel mai mult pe cititorul de astăzi este imagistica unor insurgenți. Sub acest aspect, Ilarie Voronca este cel mai notoriu dintre reprezentanții avangardei «istorice» și unul dintre cei mai originali imagiști din întreaga noastră literatură. E suficient să ne gândim la volumul *Ulise* (1928). Elogiul cartofului (unde se vorbește despre mâinile aspre ale plugarului, despre glasul gliei, despre noroiul și despre negreala pământului) poate fi raportat la *Poemul petrolier* al lui Geo Bogza; observăm însă lesne că fronda nu mai este doar tematică, ci ține în primul rând de sfera semnificantului poetic. Semnificatul este tradițional, în vreme ce semnificantul este revoluționar (...). Renunțând ostentativ la structurarea discursului poetic potrivit normelor logicii empirice (avangarda a cultivat intens *alogicul*), Voronca ajunge la pure «semnalizări» (un poem din 1925 se intitula astfel). Lipsa elementului coagulant este voită, ca și dezordinea notațiilor. Incongruența elementelor șochează, subliniind lipsa organizării logice a discursului. Cu mijloace tipic iconoclaste, se vizează spontaneitatea. Elementele semnalate sunt lăsate să se organizeze după «legile» hazardului, poetul nepropunându-și orientarea semnificațiilor într-o anume direcție”.

(Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. III, p. 36-37)

Bibliografie

Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1974; Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Ed. Minerva, București, 1990; Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. III, Ed. Minerva, București, 1986.

ION VINEA

Poet, prozator, traducător și ziarist, Ion Vinea înființează, încă în 1912, împreună cu Tristan Tzara și Marcel Iancu, revista "Simbolul", în care debutează, de altfel, cu poezii originale și traduceri. În 1913 începe colaborarea la "Noua revistă română", apoi la revistele "Facla", "Rampa" și "Seara". De asemenea, colaborează la reviste precum: "Chemarea", "Cronica", "Gândirea", "Adevărul literar și artistic" etc. Conduce, între 1919 și 1931 cea mai importantă publicație a avangardei literare românești, "Contemporanul". Debutază editorial cu volumul de proză *Descântecul și flori de lampă* (1925). În 1930 apare un alt volum de proză, *Paradisul suspinelor*. Poeziile publicate de-a lungul timpului în periodice vor fi strânse în volum abia în anul morții scriitorului (*Ora fântânilor*, 1964). Tot postum e tipărit și romanul *Lunatecii*, conceput încă în deceniul al treilea al secolului XX. Ion Vinea a fost și un remarcabil traducător din literatura engleză. Marian Papahagi consideră că "în întregimea ei, opera lui Vinea poate fi înțeleasă ca un joc al unor măști pe care scriitorul le-a purtat sau abandonat, semn al unei accentuate tendințe spre disimulare, care sortește însă scrierile sale unei permanente și fecunde deschideri".

Ceea ce este extrem de important e faptul că Ion Vinea și-a dublat fervoarea lirică printr-o deloc neglijabilă activitate de teoretician literar. Literatura însăși îi pare scriitorului greu de acceptat, din unghiul lipsei de autenticitate pe care o provoacă. Ea nu poate reda întru totul realitatea, deci e repudiabilă sub aspectul adevărului estetic. Uneori, formulele sunt abandonate, "pentru simplul fapt că au devenit formule" (Marian Papahagi).

Pe de altă parte, timbrul poetic melancolic, retractat în sine al multor poeme ale lui Ion Vinea se dovedește a fi unul împrumutat; nu sunt greu de identificat, de pildă, accentele argheziene în versuri precum: "Să chemi din alte timpuri uitatele greșeli,/ să-ndemni tăcerea moartă din tine, să cuvinte, -/ și-n spaima ta să pregeți din nou

și să te-nșeli,/ – același om de lacrimi, de rugă și jurăminte,-/ când mutele vedenii plutind fără puteri/ în soarta ta sunt încă și nu sunt nicăieri” sau: *“De ce din drum vă-ntoarceți, minute de demult?/ Roi viu de nicăierea, purtat de-un cânt din vremuri/ și-al cărui viers din urmă n-am stat să-l mai ascult,/ de ce-i trezești din moarte și-n inimă mi-l tremuri/ și-mi turburi resemnarea cu vanul lui tumult”*.

Autentica revoluție a sensibilității ar consta, crede Ion Vinea, în “deliteraturizarea” poeziei. Poezia e un mijloc de comunicare extrem de subtil, ce nu are nevoie de aportul/suportul cuvintelor pentru a exprima inefabilul afectiv. Pentru a înregistra în modul cel mai autentic simțirea și vorbirea de toate zilele, poetul recurge la cuvinte umile, lipsite de pondere figurată, cuvinte ce-și păstrează sensul lor propriu: *“Am rătăcit împreună pe urma pașilor pierduți./ De o săptămână a plecat și muzica din chioșc, – pe vile s-a tras doliul/ verde al storurilor și crește liniștea din ospătăriile pustii și fiorul rece al fântânilor./ Îndărătnici la chemarea tremurilor, – am întârziat./ Școala de tir și de înot părea uitată, de zeci de ani uitată sub/ desfrunzirea curcubeului sfâșiat de arbori./ Paznicul a fost atât de mirat, – a descuiat cu o cheie grea lacătul lanțului și ne-am dat seama că pe lanțuri mucenise toamna./ Și ne aduse rufe reci, într-un șir de chilii din care am ales două”* (*Pe urma pașilor*).

Poezia lui Ion Vinea se situează între realizare și irealizare, între neant și epifanie, între absență și prezență. Ea e o încercare a poetului de a-și examina propriile limite, propriile trăiri subconștiente, la lumina conștientului.

“Chei”

Creația lui Ion Vinea a avut o traiectorie destul de sinuoasă, de la simbolismul începuturilor, la avangardismul vehement de mai târziu. Matei Călinescu precizează că *“s-a vorbit, în legătură cu poezia lui Vinea, de rezervă, discreție, aparentă răceală, cerebralitate, înregistrate, însă, nu ca niște calități prime, ci ca forme de reacție față de un fond sentimental foarte puternic. Intuiția e adevărată. Poezia lui Vinea, în ceea ce are ea mai specific, este poezia unei regresii: confesiunea se abstractizează, elanul emotiv se depersonalizează”*.

Poezia *Chei* e una dintre creațiile reprezentative ale lui Ion Vinea, atât sub raportul viziunii artistice, cât și sub acela al limbajului poetic. Regăsim aici toate datele liricii avangardiste, de la cenzurarea emoției lirice ori reducerea la maximum a fiorului afectiv, la esențializarea conținutului și imagistica inedită.

"Impresionismul intelectualizat" de care vorbește Șerban Cioculescu se completează în această poezie printr-o însumare a unor imagini din sfere cu totul diferite, a unor metafore de maximă plasticitate, prin care autorul caută să redea nu suprafețele lucrurilor, nu aparențele lor liniștitoare, ci, mai curând, esențele și latențele lor, acele dimensiuni semantice și ontologice apte a le conferi o identitate adâncă.

În decorul marin desenat în peniță fragil-muzicală poetul imaginează un timp al înserării, pe jumătate real, pe jumătate fabulos, în care umbrele lucrurilor se profilează ezitant, iar stelele *"sfîțesc"*.

Decorul e mai curând un pretext pentru revelarea pe pânza poemului a unui trecut imemorial, în care se presimte un zvon de apocalipsă, de stingere a lumilor: *"În portul vechi pogoară arborii numai noaptea./ din umbre se aleg păunii cu aripi de vânt,/ aici se sfîțesc stelele fără pânze ale trecutului.// Cum s-a ivit de nicăieri în loc/ unde s-au limpezit și au stătut furtunile/ corabia-fantomă cu fulgerul ei mort/ scăldată în veninul verde al orelor..."*.

Peisajul cu sugestii marine pe care îl desemnează Vinea are, în ciuda sugestiilor sale de concret empiric, o anume de-materializare; el stă sub semnul idealității, al renunțării la detaliu în favoarea unei idei poetice totalizante, aptă să redea sensul decorului. Alăturările inedite de termeni ne transpun într-o lumină spectrală, cu imagini parcă halucinante, onirice, lipsite de orice pondere existențială. Un fel de sinestezie așezată sub semnul oniricului se străvede aici, în aceste tablouri fluctuante, mereu schimbătoare, marcate de indeterminare și cu reflexe fantastice (*"Rar în vioara de pământ a digului/ fiorii aiurează aria frigurilor./ De farul orb stâncile păstorite/ pasc liniștile ce visează fanfare lungi de undă./ Pe treptele de mătase s-au prăfuit lunar surutele.// E somnul lanțurilor roșii prin stingerea vremurilor,/ e toamna pietrelor în podgoria beznelor,/ e ochiul de cocleală al veșniciei/ în care s-au înecat poveștile"*).

Poemul se încheie într-o notă funebră, anticipată, de altfel, de cele câteva imagini cu iz de apocalipsă de la început. De altfel, frecvența termenilor cu sugestii thanatice e destul de mare, de la *"umbre"*, *"noaptea"*, *"corabia-fantomă"*, *"fulgerul ei mort"* etc. la *"stingerea vremurilor"*, *"ochiul de cocleală al veșniciei"* sau *"podgoria beznelor"*.

Finalul încheie acest univers al umbrelor într-un cerc din care nu se poate ieși, un cerc infernal și tautologic, parcă, retransat perfect în sine (*"La judecata din urmă/ de-acî au pornit sicriile"*).

Fără a-și cenzura cu totul fiorul elegiac, Ion Vinea construiește în poemul *Chei* un peisaj spiritualizat la maximum, oniric și himeric, peisaj marcat de disoluție și degradare continuă.

“Ora fântânilor”

Poezia *Ora fântânilor* se impune, în primul rând, prin desenul ei delicat, de stampă japoneză, cu liniile detaliilor epurate de orice freamăt empiric. Doar conturul lucrurilor e desemnat în tușă fragilă, diafană, aproape imaterială. Versurile, purificate de orice emoție, eliberate de freamăt afectiv, au o limpezime extremă, o transparență și o suavitate imagistică ce mărturisește seninătatea viziunii și a atmosferei lirice.

Momentul pe care îl transcrie autorul e unul al liniștii cosmice, al reculegerii în fața spectacolului unei naturi înfiorate, calme, serafice. E, ca în *Sara pe deal*, de pildă, un moment ce reiterează geneza lumilor, cu răsărirea stelelor marcate de liniște atemporală și cu o seninătate a viziunii parcă aspațială (*“Oră de liniști stelare,/ clar semn de lumi fără nume,/ largul în ambru și-n jar e,/ Thalassa-n ritmuri apune”*).

Imersiunea în *“ora de liniști stelare”* se însoțește, în cugetul poetului, de un moment al echilibrului interior, al regăsirii identității sale profunde, a ființei lăuntrice autentice, care adastă îndărătul gesturilor profane, de fiecare zi.

Liniștea ce pogoară asupra lucrurilor și ființelor se insinuează treptat în sufletul poetului, marcat de înfiorare în fața misterului nocturn.

Între armonia celestă și armonia lăuntrică se instaurează o corespondență intimă, semnele lumii se lasă ghicite în lumina lor adevărată, simbolică și tainică în același timp. Cugetul e *“gol și curat”*, pentru că și-a regăsit pacea dintâi, neprihănirea ce îi permite să vadă, dincolo de aparențe, esențele pure: *“Vocile sfânt de curate,/ frunțile pure și ochii,/ cugetul gol și curat e,/ clopote când legănate/ trec în munteștile rochii”*.

“Ora fântânilor” e ora când glasul naturii capătă tonalități sacrale și se întâlnește, în cugetul poetului, cu armonia gândului profund. Umbrele sunt parcă diafanizate, obiectele lipsite de pondere iar echilibrul între om și natură e desăvârșit. Poetul traduce acum, în cheie lirică, semnele naturii aflate sub imperiul misterului și al tainei nesublimite: *“Ora fântânilor lunii,/ – inger – șoptește prin umbre/ vorbele rugăciunii/ netălmăcite și sumbre”*.

Ora fântânilor e un pastel interiorizat, transcrierea unui peisaj spiritualizat de un eu-liric ce-și găsește, sub auspiciile tăcerii cosmice, atemporale, echilibrul și armonia.

Receptare critică

“Vinea ajunge în chip independent la anumite formule poetice, de multe ori înaintea aceloră căroră li s-a atribuit paternitatea lor. Dar utilizându-le pe rând, fără vreo preferință specială, lasă în asemenea versuri impresia că practică o formă de amatorism superior. Vinea rămâne, totuși, un poet foarte original. Zona unde el izbutește să-și afirme cel mai puternic personalitatea e alta și se situează în prelungirea experiențelor lui avangardiste. Pentru Vinea, adevărata «revoluție a sensibilității» constă în *deliteraturizarea* poeziei. Dacă aceasta din urmă este o stare sufletească «aparte», ea poate fi atinsă «dintr-o dată», fără concursul unor «vechi mijloace de transport», cum sunt prozodia, simbolurile și chiar metafora. În spiritul autenticului avangardism artistic, Vinea nu se mulțumește cu gesturile nonconformiste de suprafață, ci caută o inovare efectivă și fundamentală a expresiei poetice. El supune lirismul la o denudare totală, neîmpiedicându-se în nici o prejudecată. Înainte de orice, poetul reușește să obțină o reabilitare a așa-zisului stil prozaic. Vinea nu se sfiește să folosească vorbirea nefigurată; de multe ori, versurile lui constituie înregistrări curate, în care aproape toate cuvintele își păstrează sensul lor strict comun”.

(Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, p. 381)

“Ion Vinea reeditează, într-un fel, cazul lui Alexandru Macedonski, la care era evidentă discrepanța între ambiția de a inova și realizările-i în această privință. Ca doctrinar, Ion Vinea a fost unul dintre cei mai îndrăzneți reformatori ai literaturii: cu toate acestea, lirica sa este mult mai puțin «curajoasă» decât aceea scrisă, în deceniile doi și trei, de Tristan Tzara sau de Ilarie Voronca. Se poate vorbi, în cazul lui Ion Vinea, de o adevărată «rezistență» a practicii artistice în fața doctrinei estetice (...). Scriitorul care a agitat atât de profund apele climatului nostru literar doi și trei a fost ispitit de atingerea momentului privilegiat al seninătății, de «ora fântânilor». Astfel se explică faptul că unul din promotorii activi ai modernismului programatic a vizat echilibrul mai mult decât ruptura cu tradiția”.

(Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. III, p. 54, 59)

Bibliografie

Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1974; Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Ed. Minerva, București, 1990; Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. III, Ed. Minerva, București, 1986.

GEO BOGZA

Geo Bogza s-a manifestat de la începuturile sale literare ca un aderent fervent al avangardismului, un scriitor ce și-a asumat propria creație din perspectiva trăirii intense, autentice a vieții, dar și prin prisma transcrierii unor experiențe inedite, necontrafăcute. Scriitorul a editat revista "Ūrmuz" în 1928 și a colaborat la publicații ale epocii precum "Bilete de papagal" sau "unu". Volumele de versuri *Jurnal de sex* (1929) și *Poemul invectivă* (1933) se remarcă prin coloritul intens al emoției lirice, prin intensitatea implicării eului în text și, mai ales, prin aspectul de frondă al imaginilor lirice.

Ceea ce impresionează aici e tocmai efortul lui Bogza de a înregistra emoția. "*în stare sălbatică*", cu o intensitate a notației extremă. Poezia de acest tip e una născută din nevoia de legitimare estetică și de autentificare a scrisului văzut ca transcriere nudă, netrucată a unor adevăruri esențiale ale ființei, a unor experiențe-limită. E o poezie ce denunță "*abuzul de inconștiență*" și preschimbarea inspirației în "*indeletnicire egoistă*". Geo Bogza pledează, în fond, pentru o elementaritate a poeziei, în sensul întoarcerii la lucruri, la natură, la omul simplu, aparent banal: "*Va trebui ca poezia să devină elementară în sensul în care apa și pâinea sunt elementare. Atunci se va petrece o întoarcere epocală a poeziei la viață. Atunci toți oamenii vor avea dreptul la pâine și la poezie*".

Relația poetului cu lumea e așadar una tensionată, născută din revoltă și deznădejde, dintr-o anume solemnitate a viziunii și din gestul simplu al întoarcerii la elementar. Criticul Dan Cristea a surprins foarte limpede aceste aspecte ale scrisului lui Geo Bogza: "*Împotrivirea, răzvrătirea sau deznădejdea sufletului cheamă în scrisul său imaginile reconfortante ale măreției omului și universului, producând liniștea, calmarea și consolidarea spiritului. Terapeutica grandiosului, tema devenirii prin contopirea cu priveliștile frumoase ale lumii, metamorfoza revoltei în viziune solemnă și izbăvitoare reprezintă o parte din revelațiile pe care i le oferă spectacolul bogat al realității*".

Geo Bogza a abordat, în același spirit avangardist al revoltei și autenticității relatării și *reportajul*, care este înțeles „*ca o școală a vieții adevărate prin care trebuie să treacă orice scriitor care vrea să fie un autor viu, în ale cărui cărți să se zbată de la pagină la pagină, viața*”. Cele mai cunoscute reportaje, de la *Țări de piatră, de foc și de pământ* din 1939, până la *Cartea Oltului* (1945) pornesc din intenția de a cuprinde în adâncime și în extensie o întreagă lume, cu trăsăturile sale particulare, în spiritul autenticității și adevărului.

Sentimentul comunicării cu lumea și al refuzului încremenirii, credința simbolică în valorile absolute sunt de găsit și în volumul *Paznic de far* din 1974. Aici, realitatea și versul sunt entități congenere, poetul creându-și un spațiu al său, propriu, în care oficiază, dezvăluind marginea de taină a lucrurilor, existența lor înfiorată. Criticul Aurel Sasu precizează că „*opera lui Bogza tinde către o cuprindere în adâncime a lumii și propune ca soluție spațiul somptuos al unor existențe exemplare. În felul acesta literatura devine creație, în sensul originar al cuvântului, sugerându-ne o posibilă evoluție pe coordonatele largi ale cunoașterii arhetipale, sau, cum ar spune autorul, prin statui (...). Universul lui Bogza se naște nu prin estompare, ci prin sublimare*”.

Spirit nonconformist, ce a refuzat dintotdeauna încremenirea în tipare și care, totodată, și-a asumat autenticitatea ca terapeutică a scrisului și a existenței, Geo Bogza ni se revelează deopotrivă ca un scriitor și ca o conștiință a vremii lui.

“Descântec”

Poetul Geo Bogza a trăit și a scris întotdeauna cu conștiința că șansa lui e aceea de a-și asuma cu luciditate propriul destin. Destinul e, crede Geo Bogza, situat între două „*incendii*”. „*lumea de dinafară*” și „*lumea de dinlăuntrul nostru*” și de aceea singura șansă a eului de a se situa într-un spațiu optim în fața celor două dimensiuni ale „*arderii*” e luciditatea, o luciditate necruțătoare, corosivă, neconcesivă.

Literatura lui Geo Bogza pornește așadar dintr-un impuls demistificator și, oricât ar părea de ciudat, în același timp întemeietor. Pe de o parte scriitorul pune sub semnul întrebării chiar resursele literaturii de a transcrie în mod autentic relieful realității, pentru că ar deturna conflictul „*pe un plan de dulce și scăzută înțelegere*”, constituind o „*lunecare comodă în satisfacții*”.

Autorul crede, în spirit avangardist că menirea artistului nu e de a "povesti" viața, de a reda fluxul existenței, ci de a o trăi, scrisul devenind astfel o modalitate de acțiune și de trăire, de asumare în mod direct a experiențelor empirice cele mai diverse: "*O exasperare și acțiune. O exasperare împotriva fiecărui lucru pe care îl învingem și nu i ne supunem. Totul cu o intensitate, cu un tumult făcând ravagii*".

Mecanismul semantic și finalitatea poeziei **Descântec** pornește, s-ar spune, dintr-un impuls demitizant la adresa unei realități confortabile, cu sensuri prestabilite, o lume în care obiectelor le corespund cu o prea mare strictețe înțelesuri unilaterale.

Descântec de dragoste, poezia are o sintaxă fracturată și o morfologie bizară, cu cuvinte inventate, cărora cititorul nu le poate bănuî înțelesul. În această poezie, în locul unei semnificații unitare ori măcar coerente, înțelesurile se organizează în cercuri concentrice, ce se multiplică la infinit, în oglinzile paralele ale versurilor.

Se produce în acest mod un fel de dispersare a percepției lirice, în timp ce lectura devine sinuoasă, problematică, neunitară. Limbajul poetic își asumă o stare de criză, iar cititorul trebuie să refacă mereu traseul sensurilor, să revină la punctul de pornire, să-și reconsidere propriul orizont al așteptării.

Radicalitatea limbajului, viziunea halucinantă, ruperea legăturilor dintre cuvinte – sunt modalitățile de expresie cele mai importante ale poemului. "*Hau! Hau! Hau! / rota dria vau/ simo selmo valen/ fată cu păr galben/ vermo sista dur/ aici împrejur/ Klimer zebra freu/ nici tu/ nici eu/ rugări lui Dumnezeu/ klimer zebra freu/ ci noi/ o noi/ în noi/ da noi/ trebun cimat dur/ larg/ larg/ bolile se sparg/ durerile de cap/ leac-ceresc/ în piept cresc/ simo selmo valen/ fată cu păr galben*".

Imaginile poetice sunt – dincolo de invențiile lexicale stranii ce le generează – de o anume diafanitate. Repetiția cuvântului "*noi*" are darul de a induce atmosfera de vrajă, de armonie, de incantație afectivă în aceste versuri de extracție pur avangardistă.

Receptare critică

"Talentul ieșit din comun al tânărului avangardist era de a crea lumi: lumea tăbăcarilor, lumea petrolului, lumea țării de piatră. Se abuzează, în critică, de acest termen, dar el e cum nu se poate mai potrivit, pentru ceea ce face, prin spiritualizarea amănuntului, Geo Bogza: creează o lume a violenței, a mizeriei colosale, o reprezentare, într-un cuvânt, a contrastelor vieții moderne. Căci aceasta mi se pare definiția cea mai bună pentru Geo Bogza: poet al violenței moderne (...)"

(Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, p. 364)

“Există un «logos» propriu lui Bogza prin care orice subiect capătă amplitudinea patetică și gravitatea acordurilor de orgă (...). Geo Bogza plimbă asupra celor mai mărunte fenomene ale lumii o uriașă lentilă măritoare, divulgând izbitor și cu mirifică limpezime textura celor mai fine detalii, structurile complexe ale celor mai infime și neglijate realități; imensitatea cosmică a infinitului mic se deschide privirii noastre prin fracțiunile de univers proiectate de Bogza pe ecranul omenescului sesizate de inteligența și simțirea omenească. Tot astfel și infinitul mare este văzut de Bogza în ordinea valorilor umane și reprezentat în această perspectivă”.

(Al. Paleologu, *Ipoteze de lucru*, p. 268)

“Perioada avangardistă cristalizează într-o «doctrină» violent antiliterară, comună întregii avangarde istorice (divulgarea autonomiei artei, prioritatea absolută a «sincerității fără echivoc», contestarea valorilor consacrate și a conveniențelor sociale, înțelegerea poeziei ca revoltă, manifestare a actului vital și nu ca «dorință a unei realizări în cântec» etc.) dar și dezvăluie câteva dintre elementele constitutive ale unei Utopii și a civilizației naturalului pe care o proiectează scriitorul. Dacă *Jurnal de sex* și *Poemul invectivă* reprezintă imaginea erotic-exacerbată a acesteia, *Jurnal de copilărie și adolescență* este documentul viu al începutului acestui singular model existențial; o confesiune aproape brutală, descindere în «fantasticul frunziș al copacului meu lăuntric» (...).”

(Petru Poantă, *Scriitori contemporani*, p. 64)

Bibliografie

Al. Paleologu, *Ipoteze de lucru*, Editura Cartea Românească, București, 1980; Petru Poantă, *Scriitori contemporani*, EDP, București, 1994; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Ed. Cartea Românească, București, 1978;

BON DE COMANDĂ

Colecția „Bacalaureatul de nota 10”

Literatura română	<i>Coanta, Ivănescu, Popescu</i>
Literatură (pregătire rapidă)	<i>Anca Dragomir</i>
Lb. română * Teoria lit.	<i>Avasilichioaie, Bota, Cristea</i>
Literatura universală	<i>Avasilichioaie, Cristea</i>
Engleza. Franceza. Germana	<i>Condrovici, Borcan, Savu</i>
Istoria românilor	<i>M. Gavrilă, I. Manea</i>
Geografia României	<i>Miron Florea</i>
Filosofie	<i>F. Maghiar, C. Șiulea</i>
Psihologie	<i>Florina Oțel</i>
Economie	<i>Florina Oțel</i>

Colecția „Cheia succesului”

Engleza de nota 10	<i>Mușina, Arhire, Luca</i>
Engleza – 1600 teste-grilă	<i>Arhire, Micu</i>
Franceza de nota 10	<i>I. & I. Borcan</i>
Franceza – 1200 teste-grilă	<i>I. Borcan</i>
Româna de nota 10	<i>Mugur Burcescu</i>
Româna – 1000 teste-grilă	<i>Mugur Burcescu</i>
Lit. română. Repere critice	<i>Kozma, Scoruș</i>
Dict. concepte operaționale	<i>Naomi Ionică</i>

Teoria literaturii (compendiu) *Valentina Rotaru*

Colecția „Capacitatea de nota 10”

Română (subiectele rezolvate)	<i>I. Burcescu, A. Bodiu</i>
Română (550 de teste-grilă)	<i>Gabriel Angelescu</i>
Limba română (compendiu)	<i>Ovidiu Moceanu</i>
Matematică (teorie, exerciții)	<i>Tuhuț, Munteanu, Drăgan</i>
Matematică (teste rezolvate)	<i>M. Tuhuț, C. Drăgan</i>
Matematică (subiecte)	<i>Camelia Postolache</i>
Istoria românilor	<i>Ștefan Micu</i>
Geografia României	<i>Georgeta Pătuțeanu</i>

Colecțiile „Dicționarele AULA” / „Esențial” / „Antologii”

Dicționarul limbii române	<i>Gabriel Angelescu</i>
Dict. englez-român (I-IV)	<i>Dana Cărăușu</i>
Dict. francez-român (I-IV)	<i>Alice Pop</i>
Dict. german-român (I-IV)	<i>C. Pop, G. Angelescu</i>
Teorie literară (gimnaziu)	<i>A. Nicolae, I. Coanta</i>
Gramatica limbii române	<i>Sanda Toderică</i>
Limbă și comunicare (liceu)	<i>G. Angelescu, A. Bota</i>
Proza secolului XIX	<i>Gabriel Angelescu</i>
Basmul românesc cult	<i>Valentina Rotaru</i>
Teatru	<i>Matei Vișniec</i>
Poeme	<i>Romulus Bucur</i>
Poeme	<i>Florin Iaru</i>
Poeme	<i>Alexandru Mușina</i>

Colecția „Canon”

Literatura postbelică

Nicolae Manolescu

Vol. I Poezia

Vol. II Proza

Vol. III Critică

Ștefan Agopian

R. Ivăneșcu

Ioan Alexandru

Ion Bălu

Cezar Baltag

Mircea A. Diaconu

Ștefan Bănuțescu

Monica Spiridon

Ana Blandiana

Iulian Boldea

Nicolae Breban

Liviu Malița

Augustin Buzura

Ion Simuț

Mircea Cărtărescu

Andrei Bodiu

Gheorghe Crăciun

Mihaela Ursa

Leonid Dimov

T. Ștef și I. Mureșan

Ioan Groșan

Nicoleta Cliveț

Alexandru Ivasiuc

Sanda Cordoș

Nicolae Manolescu

Mihai Vakulovski

Adrian Marino

Const. M. Popa

Virgil Mazilescu

Ion Buzura

Fănuș Neagu

Andrei Grigor

Mircea Nedelciu

Al. T. Ionescu

Constantin Noica

Cornel Moraru

Cristian Popescu

Horea Poenar

Marin Preda

Rodica Zane

Eugen Simion

Andrei Grigor

Nicolae Steinhardt

Gh. Ardelean

Sorin Titel

Daniel Vîghi

Istoria critică a literaturii
române. vol. I

Nicolae Manolescu

Symbolism. modernism,
tradiționalism. avangardă

Iulian Boldea

Poezia postmodernă

Mircea A. Diaconu

Despre poezie

Nicolae Manolescu

Poezia generației '80

Alexandru Mușina

Se completează, se decupează și se expediază pe adresa:

Editura „Aula”, O.P. 14, C.P. 13.67, Brașov, 2200

Subsemnata(ul)

str., nr., bl., sc., ap.

cod localitate, sector, județ

telefon doresc să-mi expediți cu plata ramburs

numărul de exemplare menționat pentru fiecare titlu.

Profesorii beneficiază de o reducere de 15%.

Completați pentru reducere: profesor la

localitatea specialitatea

Tel./fax: **068/31.86.47**; tel.: **068/32.66.47**; **www.aula.ro**



Sunt analizate, dintr-o perspectivă superior didactică, principalele curente din poezia românească de la sfârșitul secolului XIX și din prima jumătate a secolului XX.

Fiecare secțiune cuprinde: o *definire conceptuală a curentului* (contextul apariției, programul literar, evoluția, principalele reviste și principalii poeți), *un dosar de receptare critică* a curentului (citate semnificative din cei mai importanți istorici și critici literari), *comentariul operei poezilor reprezentativi*, o *bibliografie esențială*.

În comentarea operei poezilor s-a insistat asupra poeziilor din manualele de clasa a IX-ă: sunt analizate toate poeziile din cele trei manuale alternative („Corint”, „Humanitas”, „Sigma”).

Sintetică, exhaustivă, accesibilă, cartea oferă informații și analize esențiale despre:

SIMBOLISM: *Alexandru Macedonski, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, George Bacovia;*

MODERNISM: *Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu;*

TRADIȚIONALISM: *Ion Pillat, Vasile Voiculescu;*

AVANGARDĂ: *Ilarie Voronca, Ion Vineanu, Geo Bogza.*

Noua programă de liceu și manualele alternative au determinat mutarea accentului, în studiul literaturii române, de pe abordarea istorică pe cea tipologică.

Dar înțelegerea formelor și ideologiilor literare nu este posibilă fără punerea în evidență a evoluției acesteia, fără o abordare diacronică.

Realizate de specialiști cu mare experiență didactică, cărțile din seria „Istoria didactică a literaturii române” reiau și aprofundează materia din programă dintr-o perspectivă nouă, care ține seama de nevoile reale ale procesului de predare-învățare.